التجريب
في الرواية العراقية النسوية
بعد عام 2003

د. سعيد حميد كاظم

التجريب في الرواية العراقية النسوية

بعد عام ٢٠٠٣

الكتاب: التجريب في الرواية العراقية النسوية
بعد عام ٢٠٠٣
المؤلف: د.سعيد حميد كاظم
الطبعة الأولى: ٢٠١٦
تصميم الغلاف: أمينة صلاح الدين

رقم الإيداع في دار الكتب والوثائق ببغداد (٩٧٢) لسنة ٢٠١٦



طباعة . نشر . توزيع

دمشق/ جوال: ٩٤٤٦٢٨٥٧٠- ٠٠٩٦٣
Email: akramaleshi@gmail.com
Fecebook:Dar Tamoz

د.سعيد حميد كاظم

التجريب في الرواية العراقية النسوية

بعد عام ٢٠٠٣

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿يأيُّهَا النَّاسُ إِنَّا خَلَقْنكُم مِن ذَكَرٍ وَأُنثَى وَجَعَلْنَكم شُعُوباً وَقَبَائلَ لَتَعَارَفُوا إنَّ أكرَمَكُم عِندَ اللهِ أَتْقَكُم إنَّ اللهَ عَلِيمٌ خَبِيرٌ﴾

صدق الله العلي العظيم

سورة الحُجُرات (١٣)

الإهداء

أبي:رحلتَ..فتركتَ.. وجع السؤال..

وحنيناً عنيداً يمور في الأيام.. يأخذ مني دفئي الوثير..

بل ما زلتُ أقارع الأسى لفقدك ، وأهيم في سرابه ، وأنا أحمل إليك أكليلاً من البوح والأنين.

أمي: بجبوحة أملي المرتجى.. وهويتي الباقية..أقبّل اليد التي رعت.. وأطعمت.. ودعت.. فكان الخير منها أبدياً.

زوجي: فاض عطاؤك...ومضى وفاؤك.. ووقف العمر حائراً تجاه كرمك فقد أحتاج إلى عمرٍ ثانٍ.. وأنت تجودين.. حباً واعتزازاً.

عليٍ: تنساب إلى قلبي هادئاً كالنهر الكسول ، فتصبُّ ريعك في ذرى أحشائي العطشى ، بعدما تغلغلت في عقلي ، وعلقتَ في ذاكرتي حباً أبدياً ، أيها النقشُ المعلق بين الروح والقلب ، مرحى لك.. لقد كبرت.. فنشدت..لهجاً علوياً صدحت به فتلألأت روحك قبساً نورياً.

فاطمة: إذا ما لفّني الصمت وأخذت بي الأوهام ، فصوتكِ يؤمم فرحي ، ويغرس فيّ انتعاش الربيع ، ولطالما أحببتُ أنشودتكِ التي تزيل قلقي ، وتبدد سطوة الحزن عندي.

حسين: مطرٌ غدقٌ قربك ونقاؤك ، لتبقى كذلك..لغةً ومعنىً.. فالمطر أطهر وأنقى ، سأحفظ طموحاتك الطفولية ، وغيرتك أيها الحارس لحدود طموحاتي ، وأزيدك لثماً ومحبةً.

إخوتي.. أخواتي.. لعل شربة في آخر كأس المحبة تروي ظمأي.. فأنتم خيري ومناي وسر سعادتي وحبي..لكم مودتي ولم تكونوا آخر ودي.

المحتويات

الفصل الثالث

الفصل الرابع

المقدمة..

الحمد لله ربِّ العالمين والصلاة والسلام على أشرف المرسلين النبي الأمين محمد (صلى الله عليه وعلى آله الطيبين الطاهرين وصحبه المنتجبين) ، على الله تعالى توكلت ومن يتوكل عليه فهو حسبه.. وبعد..

استطاعت الرواية العراقية النسوية بعد عام ٢٠٠٣م أنْ تحدّدَ ملامحَ الاختلاف من خلال التمرد على الأنماط السردية التقليدية ، وقد حققتْ إضافةً جادةً للمشروع الروائي ، وحضوراً نوعياً في الإثراء والرصد ، وهي تشكّل نصوصاً متميزةً ترتكز على الحركة والتغيير ، وتكرّس أنماطاً جديدةً تستند إلى الملمح الجمالي والفني ، ونظراً لتشابك الأحداث وتعالق اللاواقع في الواقع أصبح العمل الروائي تحت مؤثرات ضاغطة تدفع به للجوء إلى ارتياد طرق جديدة ، كما أن اتساع دائرة التجريب كانت دافعاً لتقصّي الظواهر الفنية داخل المنظومة الروائية ، وأسهمت تلك العوالم التجريبية في اضافات جادة من خلال إزاحة بعض الخصائص التقليدية ، وإضافة خصائص فنية جديدة كتشظي اللغة ، واللعب بالشكل الروائي وتصدع البنية الروائية ، وتقطيع أواصر النسيج الروائي ، وكسر السياق السردي ، الذي كانت تحرص عليه الكتابة التقليدية ، وغير ذلك من التجريب المتعدد والمتنوع لابتداع شكل روائي جديد تتداخل فيه الأجناس ، ويسهم في زعزعة طقوس التلقي التقليدية ، لإنتاج رؤية جديدة تشكّل إضافةً نوعيةً على المستويات الإبداعية والجمالية.

كما أن الانفتاح الثقافي والمعرفي الهائل بكل أشكاله وأنماطه بعد عام ٢٠٠٣م ، وهذه السعة في بنية النص الروائي ، واتساع الحياة وحركتها قد استدعى وجود

التجريب ضرورةً تساير حركتها وتواكبها ، وحتى يكون التجريب ناجعاً لا بدّ أن يعتمد على ثقافة رصينة ووعي ، إذ إن ارهاصات التجريب مازالت قائمةً ، على الرغم من أن هناك بعض التجارب لا تمثل ظاهرةً شاخصةً ، لكنها أسهمت في تحريك الثوابت وفي ترشيد المسار السردي للمزيد من الحركة والديمومة ؛ ذلك أنّ الواقع يستدعي حركةً وتغييراً ، أمّا في مضمار العمل الأدبي فإن هناك من يرى أن الرواية هي الشكل المفترض لذلك التمثيل ، وأنها قابلة لاستيعاب التطور المعرفي بأوسع أشكاله ، وهذا ما يجعلها قطعةً كتابيةً حيةً نابضةً بالوعي ، وأن ما فرّقه الواقع وأفرزه من تناقضٍ جمعته الكتابة الروائية واندغمت بهذا القصد وتلونت به وامتزجت معه.

لقد وظّفت الروائية العراقية أساليبها الفنية عبر وسائل تغييرية تبتعد عن الخطى التقليدية في توجهها ؛ لكونها أرّخت لمضامين قهرية تستبطن العذاب ، وكانت تتلمس في سعيها الجدة والابتكار ، وأتقنت ذلك بمهارة عالية ، وتمكنت من تجسيد شخصياتها ، بما امتلكته من أدوات كتابية استكنهت أثر التحولات وجعلتها تتوازى في النص الروائي ، وبهذا دحضت القطيعة القائمة من أثر التغييب ، فقد فسحت المجال للثقافة حتى تأخذ دورها ، والإيمان بالحل الثقافي ، ومحاربة الترهيب الفكري في طريقة لم تكن حركةً احتجاجيةً ، بل هي حركةٌ أدبيةٌ فنيةٌ فكريةٌ ، تسعى إلى وضع الأشياءً في موضعٍ يوفر لها عمقاً معرفياً ، ويضمن لها مناقشة المضمون والفكرة في الخطاب الروائي ، وبهذا توجهت المرأة الى إثبات إبداعها من خلال المشاركة في رفد النتاج الإبداعي ، ولاسيما أن لها حضوراً مميزاً على الرغم من هالات التغييب التي أحجمت مدّها الفني.

إن متابعة جميع النتاج الروائي النسوي بعد التغيير على المستوى الفني ليس أمراً ميسوراً ، إذ لا يقتصر الأمر على الإحاطة به ومتابعة نموه الثقافي ، بل يستدعي الدرس النقدي إلى ملاحظة التحولات التي أحدثت تأثيراً وانفتاحاً جديداً من الرؤى في المدونة الروائية ، فيتاح التعليق والتعقيب والدرس ومرافقة هذا المسعى بالشرح والإيضاح ، ولاسيما أنّ الروايات الجديدة خرجت عن قواعد الروايات

التقليدية ، ولم تَعد تهتم بالترتيب المنطقي لعناصرها ، أو إبراز عنصر على آخر ، وإنما اتخذت طابعاً غير منطقي في السرد ، وتكوين عناصر أخرى ساندة للعمل الروائي.

أمّا ما قدّمته الروائية من تقنيات ، فإنها كانت مؤهلات لتقديم موضوعات جديدة أو مغيّبة ، وما تلك التقنيات إلا ممهدات جديدة لنقل موضوعات مهمة وعرضها بالطرق التي تقرّب الصورة للمتلقي ، أو أنها أقرّت بالموضوعات علناً مع استعمال تقنيات مضمرة توزعت على مقاسات بنية الرواية ، أو عرضت تلك الموضوعات عبر رؤى تجمعت في أفقها المعرفي ، فأفرزتها متشاكلة بالتقنية والرؤية معاً.

لذلك سعى البحث إلى محاولة رسم الملامح الفنية في الرواية العراقية النسوية ، إذ ثمة محاولات جادة في الروايات العراقية النسوية لما توافر فيها من لغة معرفية ونضجٍ فني ساهم في طرحٍ جديدٍ على وفق سياقات تضمنت تحولات معرفيةً قطعتها حركة التحول الروائي في مسيرتها الأولى ، وردفتها في مسيرتها اللاحقة ، لتكتمل حركة إطارها الكلي للمعرفة ، وهي تتناول لفظها العام ومعناها الجزئي ، بل ترتسم مقياساً جديداً يرفض المعاظلة ويمقت الترهلات.

ويبقى السؤال هل يسعى التجريب النسوي لامتلاك ناصية المتن الثقافي والمعرفي ، لاسترداد السلطة المقصية عنه أو تجفيف منابع التسلط الذكوري الذي فرض هيمنته على الآخر؟ وهل تناسى الآخر أنّ القهر والعبودية والاضطهاد وسائل خانقة للمشاعر الإنسانية؟ بل يبقى السؤال الأهم ، هل أرادت الروائية العراقية أنْ تثبت أنّ التغييب الذي مورس ضدها لا يجدي نفعاً تجاه حضارة قائمة ، وفكر أفرزَ كتابةً شهد لها بالتميز والفرادة ، وهل الكتابة النسوية كتبتْ بالوعي الإنساني أو كتبتْ بلغة أنثوية خاصة بها؟ ولعلنا لا نجانب الصواب إذا قلنا مادامتْ تكتب بلغة الحب والجمال والإنسانية ، كما كتبت بلغة الوعي الإنساني وبمضمونه الفكري ، فإنها تقف في مصاف الإبداع ، وفي تعزيز الرافد الإنساني.

وتأتي أهمية الدراسة لتكشف ضرورات التجريب في المدونة الروائية العراقية النسوية بعد عام ٢٠٠٣م -أي ما بعد التغيير- والتعرف على الأشكال التجريبية المتنوعة والمتعددة التي من خلالها استطاعت بعض الروايات أن تشغل مكاناً في

الساحتين العربية والعراقية ، وهي تواكب التطور الحاصل وتتماشى مع التطور الفكري ، وليس لها أن تراوح في مكانها ، الذي وُلدت فيه وترعرت ، بل استطاعت أن تنمو وتتحرك بما أفرزته من نتاجات فنية متعددة ، ومتنوعة ، وبما قدّمته من رؤى ماثلة بالتطور على المستوى النظري والتّطبيقيّ ، وانعكاساتها على المستويات كلها.

ومما يبدو مهماً الإقرار به أنّ النتاجات النسوية قد طالها التهميش ، ويستمر التغييب والإقصاء عنها ليطال مجال الدراسات الأكاديمية ، التي أحجمت هي الأخرى عن النظر إلى ذلك النتاج ، وإذا كانتْ بعض المسوغات تقول بجدة الكتابة الروائية النسوية التي دفعت ببعض الباحثين لإقصائها ، فإننا لا نرى مسوغاً لعدم تمثيلهن أو القول عنهن في المجال السردي بصورة عامة ، فهذا الباحث حسين عيال عبد علي يذكر في كتابه (التجريب في القصة العراقية القصيرة -حقبة الستينات) القصص التجريبية ، وفي مواقع متعددة من كتابه يذكر القاصين ويقسمهم إلى مجموعات متعددة ، إذ لم تحظَ قاصة عراقية واحدة بالوجود ضمن هذه المجموعات ، فضلاً عن أن مادة الدراسة المعلنة للتجريب القصصي لم تشهد المجموعات النسوية حضوراً لها إلا لثلاث مجموعات لقاصتين من مجموع ثمان وعشرين مجموعةً ، وفي حقبة تمتد من الستينيات إلى نهاية التسعينيات ، وكذا الحال في أطروحته المعلنة (التجريب في الرواية العراقية ٢٠٠٣-٢٠١٢) إذ لايمرّ الا بـ(خمس) روايات نسوية من مجموع(ثمان وعشرين) روايةً مروراً مكثفاً موجزاً ، أمّا د. أحمد حسين الجار الله في دراسته(أسلوبية القصة- دراسة في القصة القصيرة العراقية) فقد اقتصرت دراسته على نصوص المجموعات القصصية المنشورة عبر عقدين زمنيين(١٩٨٠-٢٠٠٠) وهي تطمح لاستجلاء الخصائص الأسلوبية لفن القصة القصيرة ، فقد عزز مادة بحثه بإحدى وسبعين(٧١) مجموعةً قصصيةً لم تنلْ فيها القاصة العراقية سوى اثنتي عشرة(١٢) مجموعةً من هذا الكم الوفير ، وكذلك د.حسنين غازي لطيف في دراسته (البناء الفني في القصة القصيرة في العراق) ، فقد كانت عينة البحث(٥٥) مجموعة قصصية كانت المجموعات النسوية تشغل(١٢) مجموعةً منها ، ولاسيما أن هناك من

يرى أن القصة تشكّل المهاد لبروز فن الرواية وأن تأثير القصة القصيرة استمر حتى تسعينيات القرن العشرين التي تعدّ رحلة التمهيد الحقيقي لبروز فن الرواية الحديثة.

وإذا كان للآخر رأيٌ في جدة الكتابة الروائية وحداثة عهدها وقلة كتّابها مما يستدعي الانتظار الزمني حتى نشهد كتابات جديدة ، فإنّ ما ذكرناه من عدم النظر في نتاج الآخر يحسم هذا الجدال ، ويكشف مدى الإحجام لأسبابٍ بحثنا عنها طويلاً ، ولم نجد لها مسوّغَ قبولٍ تركن له قناعتنا تجعلنا نأخذ برأيٍ مُفادُهُ أن نضرب عن نتاجاتهن صفحاً.

ومن الأهداف التي دفعت الباحث للدراسة هي الرغبة في الإحاطة التامة بالنصوص النسوية بعد التغيير ، والاطلاع على أهم الجوانب الفنية في الروايات العراقية النسوية والإمكانيات الإبداعية التي توختها في بنية نصوصها الروائية ، وتأتي أهمية الدراسة من متابعتها الإجراءات الفنية فضلاً عن أنها تستجلي المشروع النقدي الذي رسم ملامح التقنيات الإبداعية التي كرّست حضورها ، وهي تستجيب لتطلعات العصر ، وديناميات التطور والنمو لتأسيس ملامح تجريبية شكّلت ظاهرةً مغايرةً ومتميزةً ، ولاسيما أن التجريب من المصطلحات التي لاقت رواجاً لتشعب مجالاته فهو يتسع وجوده في العلم والأدب والفن فضلاً عن الفلسفة ؛ لامتداده الطويل الضارب في العمق التاريخي ، وقد كان رديفاً فاعلاً مع التجربة الإنسانية ، وبه تتضح ملامح التجديد ومحطاته الفنية والجمالية ، ولعل هذا ناتج من الاهتمام التجريبي الذي تماهى مع الحدود الفنية والأدبية.

أمّا الصعوبات التي واجهت الباحث فهي عديدةٌ منها: قلة الدراسات النقدية عن الروايات العراقية النسوية إذا ما قورنت بالدراسات النقدية الأخرى ، وإذا ما توفرت في بعض الصحف والمجلات فإنها دراسات متفرقة لا تمثل نتاجاً اتسع وجوده ، وبدأ حضوره إبداعياً على المستوى المحلي والعربي ، كما أنّ الكتابة عن النتاج العراقي النسوي يحتاطها الإيجاز ، ويلفّها الاستحياء الشديد لأسبابٍ لا نراها جديرة بالموضوعية ، ولا تمتلك المسوغات المقنعة ، ومما يثبت صعوبة البحث ويقف في مصاف المسوغات الموضوعية أن الخوض في هذا الموضوع أمر محفوف بالصعوبات ؛ ذلك أن

التجريب في الدراسات السردية أمر مختلف عن الدراسات الشعرية ، ففي المجال السردي يتطلب الأمر أكثر من قراءة وقراءة حتى يتابع المد السردي في الرواية ، ويتعرف مضامينها ورؤاها ، فكيف النظر في التجريب الفني والإبداعي للرواية ، ولذا لا بدّ من تكرارٍ للقراءات حتى تتجاوز القراءات الفنية وصولاً للتجريب ، ومن ثمّ قراءة الروايات النسوية بمجموعها والتعمق في مضامينها ، ورافقت الحيرة ذات الباحث وهو يجد لذة القراءة لتلك الروايات ، وحيرة أخذ النصوص الروائية النسوية بالدرس والتحليل.

وثمة صعوبة أخرى ، هي كثرة النتاجات الروائية النسوية بعد التغيير ، وثمة أسماء جديدة مارست الكتابة الروائية لكنها ظلت في حدود المغامرة ، ولذا فإن سعة المد السردي الروائي الذي يتطلب كدّاً فكرياً - عندها ارتأى الباحث أن يأخذ قدراً كبيراً من الروايات- ، والنظر في إبداعاتها ، ولم يتسنَ له الإحاطة ببقيتها الباقية ، كما أن المعاناة تتجدد لدى الباحث ، وهو يقف حائراً عندما يجد تقنيةً فنيةً موزعةً في أثناء الرواية ، وعند إحصائها تتطلب استشهاداً لنصوصٍ كبيرةٍ منها قد لا تسعها أطروحة واحدة ، عندها وضع الباحث استدلالات للمتلقي يذكر فيها الإشارات الواردة ، فضلاً عن رقم الصفحة ليتسنى له الاطلاع على المزيد من التقنيات ، والموضوعات ، والرؤى التجريبية ، ومن الصعوبات التي اعترت الباحث مواءمة الإجراء التنظيري للتجريب ، ووجوده تطبيقاً في الروايات النسوية.

هنا جاءت الدراسة لتتقصى ملامح التجريب في الروايات العراقية النسوية بعد عام ٢٠٠٣م ، وخصائصه وتقنياته ، ورؤيته الإبداعية التي بثتها الروائيات في مشغلهن الروائي ، ولذا فمن الطبيعي أن تأخذ الدراسة على عاتقها ملامسة جوهر التشكيل التجريبي ، وهي تطمح للوصول إلى قراءة جديدة تنطق برؤية تتضمن مستويات تجديدية متعددة.

لقد تم توزيع الأطروحة على أربعة فصول تسبقها مقدمة وتمهيد وتعقبها خاتمة ، وقد كانت الدراسة في الفصل الأول عن التجريب مع تبيان حدوده ومعالم اتساعه وتناولنا في المحور الأول التجريب لغةً واصطلاحاً ، وحفل المحور الثاني بأنواع التجريب وتعرضنا للتجريب الفلسفي والفني والعلمي والفكري ، فيما كان المحور الثالث يستند

على التجريب في الرواية العراقية النسوية وتطرقنا إلى سيرورتها والبدايات التي أسست منهاج فكرها وهي تتخطى الراهن المعرفي وتسير بخطوات التجريب وصولاً الى الجدة لتحريك المسار الروائي ، أمّا المحور الرابع فقد تعزّز بانبثاق الوعي في الكتابة وتوفر المؤهلات الفنية التي يمكن عدّها رؤيةً أخرى تأخذ بالنص الروائي نحو مشارف تجديدية ، فكان موسوماً بـ(الوعي) ، وتحدّث المحور الخامس عن التجريب في الرواية العراقية النسوية وكشف عن أبرز الانجازات الفنية التي توسّمتِ بها التجربة النسوية بعد التغيير ، وكيف عززتِ نصوصها الروائية بالتقنيات والآليات التجريبية التي أخرجتِ نصها عن دائرة المعهود الفني الروائي التقليدي ، وتقصّد الفصل الثاني التجريب على مستوى الرؤية للروائية العراقية التي عكست اطلاعها وقدرتها السردية للنتاج الروائي النسوي الذي تخطى حدود الكتابة إلى النضج الفني وتوقفنا عند الإجراءات النظرية والتطبيقية ، وتوسّم المحور الأول هلامية الزمن وكيف تنقّل الزمن النفسي في ذات الشخصية المحورية ، أمّا المحور الثاني فقد دارت دراستنا فيه حول انفراط الحبكة الروائية ، بينما كان المحور الثالث عن تعويم المكان وكيف تقصّدت الروائية بأن تجعله عائماً ، وتخصصَ المحور الرابع بـفهرسة الحدث الروائي والتجديل الحكائي ، وقد شغلت الرمزية والتشذير السردي الفلسفي المحور الخامس إذ عبّرت الروائية عن رؤية عميقة تجلت في بعدين ظاهري ورمزي ، واحتلَّ الهامش مركزيته في المحور السادس وكانت الأسطورة متنه ، وتقصّى المحور السابع تشظي الذات الساردة ، وفي الفصل الثالث كان التجريب على مستوى الموضوعات ، وقد كرّست الروائية تجربتها في الموضوعات انطلاقاً من أنّ التجريبَ خطابٌ وممارسةٌ ، ولذا فقد توزّع تجريبها بين الرؤية والتقنية والموضوعات انطلاقاً من سؤالٍ في ذاتها: ما فائدة التقنية إذا لم تنحُ نحو موضوعٍ هادف ، أو رؤية لا تكشف عن موضوعٍ دالٍ ، وكذا الحال في موضوعاتٍ لا تتضمن تجريباً يشتمل على التقنيات والرؤية ، ولذا تناوب تجريبها بين الرؤية وتارةً عن التقنيات وأخرى عن الموضوعات التي نتجت عن رؤية ، وقد عرضنا أهم الموضوعات التي ركّزَ الفكر الروائي النسوي عليها ، وقد دخلت في مضمار التجريب ؛ لأنها عكست رؤية الروائية العراقية وهي تتناول تلك الموضوعات في طرح

تجريب فكري أو فلسفي ، فكانت الموضوعة في هذا الفصل وفي محوره الأول هي الفانتازيا ، فيما كان المحور الثاني الصمت بوصفه قضية ما ورائية وحوار الموسيقى الدال ، أمّا المحور الثالث فقد تحدّثَ عن إحضار المغيّب ، وكشفَ المحور الرابع الإيهامية والغرائبية ، بينما وضّحَ المحور الخامس الجنس ، واتجه المحور السادس يؤكد الهوية التي أثبتن وجودها في قبالة التغييب والتضييع ، واهتمّ المحور السابع بالسخرية الخلاقة التي كانت فيها دلالات متعددة ، بل كانت كاشفةً وموجهةً عن حالات اجتماعية وحياتية وسياسية تستدعي التأكيد عليها ، وتوقفت الدراسة في الفصل الرابع عند مستوى التقنيات الإبداعية ، وتنوعت المحاور في هذا الفصل فكان المحور الأول مخصَّصاً عن مسرحة الرواية ، والمحور الثاني عن الريبورتاج الصُّحُفي ، وتحدّثَ المحور الثالث عن مرجعية المخطوطات ، بينما تخصص المحور الرابع عن توثيقية السرد وتشكيله بالصورة السينمائية والفنية ، وكشف المحور الخامس عن تقنية الميتا سرد في الرواية وصدارة سلطة المروي له وتبيان مركزيته ، والمحور السادس التشيؤ ، أمّا المحور السابع فقد اختصَّ بالمعادل الموضوعي ، وتحدث المحور الثامن عن انشطار الشخصية الروائية.

وإذا كان للشكر ترجمانٌ ، فإنه لأستاذي المفضال الدكتور عباس رشيد وهاب الدده ، أستاذي.. طوبى لفضلك ، ومرحى ليدٍ تنير –للجميع- مصابيح المعرفة ، لك محبتي يا سيدي وأنا أنسج من وحي شمسكَ المعرفية خيوطاً ذهبيةً تشرق في الأفق معرفةً ومحبةً وأخلاقاً.

ولايفوتني أن أتقدّم بالشكر كلّه وأن أسجل وافر العرفان الى من غمرني بمحبته وزرع في نفسي أثراً طيباً وأخص بالثناء الدكتور نوفل أبو رغيف ، والدكتور حسن عبيد المعموري الذي كان حريصاً على التواصل مما يستوجب الشكر الجزيل والثناء الجميل.

وختاماً ارجو أن يكون التوفيق رفيق عملي ومن الله تعالى السداد ، وآمل أن تكون الدراسة قد حققت خطوةً في الاتجاه الأدبي الذي تكرست فيه أهم التحولات الأدبية النسوية التي كشفت عن ارتدادات الحضور الروائي لها ، وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين ، عليه توكلت وهو ولي التوفيق.

الواقع والرواية النسوية.... التأسيس والتكريس.

كانت مرحلة ما بعد عام ٢٠٠٣م متسمةً بنضج تجارب روائية عميقة ومتعددة تسجّل نبض المرحلة ، وكينونتها ، وانعكاساتها بوصفها مرحلةً جديرةً بالانفتاح والتوسع ؛ نظراً لتوسمها بالحرية ، ولذا فقد حدت النفس الإنسانية لمغايرة المألوف بما ينسجم واتساع الحياة عبر السير برؤى التجريب ، الذي بنى أركانه العتيدة العلماء والجهابذة حينما ساروا به ، وراحوا يمارسونه بالعديد من المحاولات التي تنتج المعطيات ، وتسهم في خلق حركةٍ فكريةٍ قائمةٍ على التغيير ، وعلى التوعية والاستبصار ، فضلاً عن تقديم رؤى زاخرة بالتنوع تبحث عن الاختلاف والخصوصية ، من أجل ترسيخ بنى معرفية تنتقل من الفرضيات المجردة إلى نتائج جديدة تشكّل في معمارية الأدب إضافةً جديدةً.

وحين اتسعت المرحلة بتعدد الأزمات ، كان النجاح حليف من أرشَف للألم العراقي ومن جسّد التفاعل والتواصل بين ماضيه وحاضره ، فقد كتبت الروائية العراقية بطريقة حداثوية استمدت رؤاها من مخيلة الألم العراقي ، وأفرزت المرحلة أنّ الاستثناءات الإبداعية هي من تعزز الوجه الأدبي ، وأن "مهمة التغيير هي عبارة عن ناتج عرضي من نواتج الثقافة"[١].

واتسمت المرحلةُ بالرؤى التجريبية لتحقيق الازدهار الفكري ، وإنما يكون ذلك عبر ترميمٍ وتنظيمٍ للذاكرة ، وإزالة ما عَلِقَ بها وتحريكها لإنتاجٍ جديدٍ ، بل لا بدّ من

(١) إشكاليات فلسفية معاصرة، مجدي ممدوح، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ٢٠١٣م:٧١.

التسليم بالحقائق الفكرية والعلمية التي قالت بالنتاج الإنساني كصنيعٍ في بلورة المفاهيم المعرفية والجمالية ، من خلال العمل بالوعي الإنساني الذي ينضوي تحت مفهومه جنسا البشر والعمل معاً في تحقيق الإثراء الفني الذي ينفتح على لا نهائيات من التجريب الجمالي والمعرفي.

إنّ الإستراتيجية الثقافية والأدبية التي تبلّورت كانتِ نتيجةً ساهمَ فيها جنسا الإنسان ، وشهدت لها الدراسات النقدية فيما بعد بأنها تجارب مضيئة أثّرت المشهد الروائي ، من خلال إقامة حوارات متبادلة أفضت فيما بعد إلى اتساع الأفق الروائي بالقيم الجمالية ، كما أفرزت تلك الانقطاعات وعيّاً طرح المزيد من الأسئلة.

ودار الإطار السردي والبنية الروائية في الروايات النسوية حول الإبداع النسوي ، واستطاعت الروائية بمقدرتها أن تظهر ملامح النتاج النسوي بعد التغيير ، وأن تحدد طبيعة هذا الإبداع ، الذي ساير التطور الحاصل ، وأثبتت بجدارة أنها روايات لا تعرف السكون ؛ بل إنها نتاج الوعي والفكر ، فكانت ثمة دماء جديدة تبحث عن الهوية الوطنية والإنسانية ، فضلاً عن المزاوجة في الألم قبل التغيير وبعده ، بما اختمر في الذاكرة ؛ ذلك أنها عاشت النتائج بسبب سيول العنف والاضطهاد ، وما زالت داخل المشهد وهي تعاينه في تأنٍ وتأملٍ ، كما أنها لم تعجّل في إظهار التجربة قبل نضجها ، بل حملت تقنيات تحركها بعض الثيمات بسبب ضغط الواقع ، وتموّج الصراع فيه واضطرامه ، وأفلحت في الوصول إلى مدياته عبر ذاكرتها الحيّة التي لم يمتد إليها العطب ، فكان ثمة طموح سردي للعبور بالرواية ولا سيما بعد تحرر الكلمة من سلطة الرقيب ، وانفتاح المرحلة بالحركة والحرية ، كما أنّ الأدوار التي أُوكلت إليها تتاخم أدوار الآخر ، بل وتزيد عليه بالذي تعذّر عليه القيام به.

وتوّزعت محاور الاهتمام لدى الروائية العراقية في تلك المرحلة فمنه ما كان اهتماماً أدبياً واجتماعياً ، وآخر سياسياً ، وثالثاً اقتصادياً ورابعاً دينياً ، وبمجموع تلك المحاور كوّنتِ رؤيةً قدّمت فيها احتجاجاً فكرياً نسوياً يُدين القمع بأنواعه ، كما دعت إلى وجود(مدينة فاضلة) تحافظ على العلاقات الإنسانية وعدم تفسخها ، وإحلال

الثقافة بديلاً يساهم في تقارب الرؤى ويوطّد العلاقات الإنسانية ، ويدعو إلى الانتماء الفكري.

ولعلها لا تركن كثيراً إلى معطيات التاريخ الذي أنجب العلو والانحطاط في المعايير الإنسانية والثقافية ، وإنما يبتغي وضع حواجز مانعة بين النتاج الإنساني ، ولذا دعتِ إلى التنقيب في آثاره وضرورة إعادة النظر في طروحاته ، والبحث الجاد في التاريخ الذي تمّ التضليل ببعض من أفكاره ، وكشف انحراف المسار الإنساني عن بوصلته ، بل لا بد أن يحتكم الفرز إلى الفكر والإبداع في المعايير الإنسانية والفكرية.

وكانت الرواية العراقية في مسيرتها الأدبية حافلةً بتمظهرات التجريب ؛ إذ إنّ اتساعها وجدة معانيها جعلها تتوافق مع آليات التجريب المتعددة ، كما أن الروائيين العراقيين قد شهدت لهم الساحة الأدبية بالتنوع الفكري وبجدة المعاني وخصوصيتها ، فكانت للمبدعين بصمتهم الإبداعية وهم يُنوّعون مضامينهم ، ويبتكرون طرقهم وأساليبهم ، ويعمدون على اقتناص اللحظة الإبداعية التي تؤهلهم للتميز والتفرد ، ولذا فالتجريب وسيلة للكشف عن رؤى جديدة ، كما أنه تقنية فنية توغل في فضاءات جديدة في وحدة أجزاء الرواية وعناصرها الداخلية وبنيتها وشكلها لتحقيق مستوى جديد للانحراف المعرفي والتأسيس لبنى نوعية قائمة على التجديد في تكنيك متطور يقوم على الرصد والكشف ، وتجدر الاشارة إلى ضرورة القول إن التجريب مقترن بالإبداع لتتشكل صورته (التجريب/ الإبداع) ويقوم على السائد ، ويحاول على ممارسة الجديد ، ولا سيما أنّ الرواية تحاول الانفلات من أسر التجنيس التقليدي ، وفي إطار الاحتمالات يمكن التجاوز على وفق ما يرى(هايدجر) ؛ لأن لحظة الإبداع لا يحددها سوى التخطي والتجاوز[1].

ويستمر هاجس البحث في الاشتغال على الرصد المعرفي ولاسيما أنّ الرواية مجبولة على التعدد والتنوع وهي تواكب التجديد ، وفي الشأن الأدبي جاء التجريب

---

(١) ينظر: وعي التجربة في ''الأخطاء رمال تتحرك، حسن وهيب الكعبي، مجلة الأقلام، ع٣، ٢٠٠٩م:٢٠٤.

لرغبة انطلق جماحها بعد نشدان الحرية التي التمس بشائرها الناس بعد التغيير وكانتً هاجساً مقموعاً ، فضلاً عن أنّ التغيير في بنية الاجتماسياسية* يستتبعه ظهور في المنظومة القيمية للمجتمع وبمعنى آخر حصول تحول في أشكال الوجود الاجتماعي وظهور جديد لمضامين فكرية واجتماعية وسياسية جديدة ، مما يستدعي تحولاً في أشكال الأدب[1] ،وتشكّل التحولات السياسية ، والاقتصادية ، والفكرية ، والاجتماعية الكبرى ، في الغالب منعطفاً مهيمناً على متون التعبير الأدبي والفني ، بوصفها استجابةً مباشرةً وغير مباشرة عن هذا التحول ، وهذا ما أشره الشعر والمسرح والسرد بشكل خاص ، وتعد متغيرات التعبير نتيجة حتمية تكشف عن تطور الفكر الإنساني ، بوصفه فكراً ديناميكياً لا يستكين للسائد ، يبحث عن التجديد وهو ضالته الأسمى ، فكيف إذا كان التحول قَسّرياً مثل كوارث طبيعية أو انسانية ، واشدها وقعاً على الإنسانية هي الحروب وما تترك من آثار سلبية ، ولعل مخلفات الحروب التي شهدها القرن العشرون هي الهزة الكبرى للفكر الإنساني الحديث ، التي نلمس صداها وما زال حاضراً إلى الآن في سلوكيات السياسة المعاصرة ، كاشفة عنها بشكل صارخ في احتلالها للعراق في عام٢٠٠٣م ، عندما اجتاحت المزنجرة الأمريكية الإنسان والثقافة العراقية ، واستباحت قيمها ومعتقداتها ، وهذه الهزة التي أحدثتها كشفت عن عمق عنفها المهين لإنسانيتها بشكل سافر ، وهنا لم يكن المفكر العراقي ببعيد عن هذا الاجتياح ، وما جلب من عنف وماخلف من تطاحن سياسي ، واجتماعي ، وثقافي ، متجلياً ذلك في السؤال الإشكالي: (لماذا هذه الاستباحات الفكرية والجسدية للأنا العراقية بتعدد إثنياتها وأيدلوجياتها؟) ، فبرز الرد عن العنف هذا في متون التعبير المتعددة ، ومنها فنون السرد التي رفضته بشكل واضح ، وسيما بعد انفجار هذا العنف في عام٢٠٠٦ ، بشكل واضح ، وهو يعطل ويشرد الحياة ، مؤشراً بذلك مفصلاً

* وهذه المفردة كثيراً ما لازمت الناقد عبد علي حسن وهو يكررها في كتابه، إذ لاتكاد تخلو صفحة من صفحاته من ذكر مفردة (الاجتماسياسية) ينظر: تحولات النص السردي العراقي، عبد علي حسن، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠١٣م.

(١) ينظر: تحولات النص السردي العراقي :٤٥.

في تحول تقنيات السرد العراقي ، إذ أفرز ملمحاً مؤكداً فيه أن السارد العراقي هو سارد حيوي ، يعيش دوال الواقع ويتفاعل معها ، ليتحول هذا التفاعل ، إلى رد فعل لما يحدث ، ليتسع جمالياً ، وهو يطرح سؤال العنف الأهم: (من المسؤول عمّا يحدث؟) ، معلنا رفضه لما حدث ويحدث ، معرياً الواقع المعنف بعد هذا التحول الذي عصف به وبتاريخه وبمستقبله[1].

أمّا البنى المحرّكة للثقافة والحضارة فقد وقفَ عندها الدكتور علي الوردي بوصفها ظاهرةً اجتماعيةً لا يمكن فصلها عن السلوك المجتمعي ، ولاسيما الخاص بمجموعة من الأفراد أو الجماعات التي لها تاريخها وتراثها المختلف عن الثقافات الأخرى ، كما يرى أنّ العقل العربي تحركه بنىً تشكّلت عبر تأريخ طويل ، وهذه البنى مازالتْ تمارس فعلها فينا على الرغم من تباعد الزمان وتغير الأحوال[2] ، كما لا بدّ من إلقاء الضوء على الأثر التي تركته السياسة في النتاج الروائي العراقي والطريقة التي عالجَ فيها المبدع هذا الجانب الحيوي من الواقع ، الذي تصدر الصراعات العنيفة مع الأنظمة العميلة والدكتاتورية وطبع النضال الشعبي بطابعه الثوري العنيف المستمر بالديناميكية المتواترة[3] ، ووصولاً للثورات المتعاقبة مع الطغاة ، مما انعكس -ضمنا- على الواقع السياسي في نتاجاتهم الروائية ، إذ "إن الروائيين الرواد فتحوا ممراً إلى عالم السياسة لن يغلق أبداً"[4] ، بل ثمة من رأى أن البلدان النامية متخلفة تكنولوجياً ، فهي متخلفة أدبياً ، والدولة القوية سياسياً هي قوية أدبياً بالضرورة[5] ، وتظل العلاقة بين الثقافة والسياسة في تجادل بين الانجذاب والتنافر والاقتراب والابتعاد ، وهو ما يثير جدلية لفتح أفق استفهامي حول من يبغي التغيير هل هي السياسة بوصفها الممتلكة لأدوات التغيير(السلطة ، النفوذ ، المال ، الموارد البشرية) ، أو هي الثقافة بوصفها

---

(١) ينظر: السرد العراقي.... وسؤال العنف، د. سافرة ناجي، مجلة آفاق أدبية، ع٢، ٢٠١٤م :١٤٧.

(٢) ينظر: أسطورة الأدب الرفيع، د. علي الوردي، دار كوفان، لندن، ط٢، ١٩٩٤م :١٠٥.

(٣) ينظر: الرواية العراقية والسياسية، سليمان البكري، مجلة الأقلام، ع٧، ١٩٨٥م :٤١.

(٤) المصدر نفسه :٤٣.

(٥) ينظر: ثنائيات مقارنة، ضياء خضير، دار الكرمل، عمان، ١٩٩٣م :٨٥- ٨٦.

المتلك لأدوات الوعي في تحديد حاجات الواقع ، فيكون مشروعها الفكري هو القادر وحدهُ على التغيير ، كما أنّ لكل من السياسة والثقافة خطوطهما المتداخلة ، وهذا التداخل يمثل حركية العمل باتجاه التحديث ، ويحدث الجدل الذي يفضي إلى التغيير في حركية الفعل(الثقافي) و(السياسي) معاً[١] ، بل من النقاد من يرى أنّ التحول الثقافي يرتبط غالباً بالتغيير(الاجتماسياسي) ومدياته عمقاً وسعةً[٢] ، وأنّ السياسة لها تأثير كبير في الأدب في العراق عموماً لكونها واحدةً من الموضوعات الرئيسة لدى الكتّاب[٣] ، ومن الواضح أن "المكون السياسي أو المرجعية السياسية قد فعلا فعليهما في تكوين القراءات النقدية المابعد حداثية التي أصبحت ذات ميسم فكري أكثر منه إجرائياً أو فنياً أو جمالياً ، ومن الممكن أن نعيد النظر حتى في المفهومين الأخيرين الفني والجمالي ، فهما لم يخضعا للبعد الإستعاري ، أو المجازي ، القائم على العبث باللغة ومفرداتها ، بل أصبح الفني يعني الخارج على المألوف ، بحرفية (فكرية) عالية أو مختلفة في الأدب ، إذا ما نظرنا إلى مفهوم الاختلاف الثقافي المناوئ للتصنيف الفوقي أو التحتي ، وكذلك فإن الجمالي يتحقق في الانزياح عن أنماط القراءات أو الأفكار ذات النزعة المهيمنة ، أو الضاغطة ، أو الموجهة ، وفسح المجال أمام حوارات الأفكار في حركة(الطاولة المستديرة) الطاردة لفكرة رأس المائدة من جهة وستراتيجية حوارات التفكيك القائمة على نقض المركزيات ، وتقويضها واقامة بدائل مفهومية وفكرية محلها"[٤].

---

(١) ينظر: العلاقة بين (الثقافي) و(السياسي) وأثرها في الراهن الثقافي العراقي، مجلة آفاق أدبية، ع٢، ٢٠١١م :٨٧.

(٢) ينظر: التحول في الثقافة.. وآفاق التغيير في المستقبل، ناهض الخياط، استطلاع أجراه زهير الجبوري، جريدة الأديب الثقافية ، ع٣٣، ٢٠٠٤م :٢٠.

(٣) ينظر: الرواية في العراق ١٩٦٥- ١٩٨٠ وتأثير الرواية الامريكية فيها، د.نجم عبدالله كاظم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٧م: ١٠٧.

(٤) بويطيقا الثقافة نحو نظرية شعرية في النقد الثقافي، د. بشرى موسى صالح، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠١٢م: ١٤.

ويمتد أمر هذا التأثير ليكون الشأن العربي مشابهاً لما تمّ التطرق إليه ، فهذا الروائي صنع الله إبراهيم يذكر في شهادة له "لقد قامت الكتابة العربية بمغامرات شتى ، وقدّمت لنا عدداً غير قليل من الإبداعات المتميزة ، لكن من الإنصاف أن نعترف بأنّ دروباً كثيرة لم تُطرق بعد ، وأنّ طائر الخيال ما زال عاجزاً عن التحليق عالياً في مواجهة الأسوار التي تحصنّت خلفها السلطة الدينية والسياسية"(١).

وحينما ندخل دائرة الواقع العراقي فإنه"كما هو معلوم من دولة البعث ١٩٦٨-٢٠٠٣ فهي الأولى في تاريخ العراق الحديث ، تتبنّى فكراً سياسياً – أيديولوجيا يتضمّن ، بالضرورة مشروعاً متكاملاً لتسييس الحياة والثقافة لصالح حزب البعث ، وهو ما لم تقترب منه فكرة الدولة في العراق ، على الإطلاق ، خلال عهودها السابقة: الملكية ، القاسمية ، العارفية بشقّيها"(٢).

وعندما أشرف الشعب العراقي على أعتاب "التحول جاءت الوقائع غير متطابقة ولا متلائمة مع تصوراته حول الحرية المنشودة في ظل عهد الديمقراطية الجديدة التي يفترض أن يتنازل بموجبها الفرد عن جزء من حقوقه لصالح تحقيق الفائدة المرجوة للمجتمع لأجل التحول نحو الديمقراطية التي ينشدها الشعب العراقي"(٣).

وربما الحال الذي ألقى بنفسه على الواقع الأدبي العراقي لم يكن بأقل من الشأن الإنساني للمرء العراقي ؛ ذلك أن الشعب العراقي نسيجٌ متعددٌ بشرائحه وأعراقه وطوائفه وأديانه ولغاته ومراجعه ، كما أن الوضع في العراق صعب ومعقد ، وليس له تاريخ ديمقراطي ، ولم يرَ الشعب إلا الحروب والفاقة والظلم والتهميش وصعوبة الحياة ، فكان الأولى أن نتخذ الإجراءات اللازمة لإصلاح الحالة النفسية المكبوتة للمواطن العراقي قبل أن يُقحم في التغيير المفاجئ ، الذي سبب انفجارات تمخّضت عن محنٍ ، وفَوْضى ، واضطرابات سياسية واجتماعية واقتصادية والحال يجب أن يطبق

---

(١) ملتقى الروائيين العرب الأول، مجموعة روائيين، دار الحوار، اللاذقية، ط١، ١٩٩٣م : ٢٠.

(٢) السلطة وسياسة النبذ الهجرات الثقافية مثلاً، د. حمزة عليوي، مجلة الأقلام، ع٣، ٢٠١٠م : ٦٤.

(٣) مفهوم الديمقراطية وتطبيقاتها في العراق، عقيلة عبد الحسين الدهان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠١٣م :٨.

على الأقلية ، التي كانت متنفذة أيام النظام الحاكم السابق لهذه المرحلة ، إذ لا بد من تثقيفها على قبول الآخر ، واحترام حركة الزمن والحضارة بدلاً من التهميش والإقصاء[1] ، كذلك قصور الرؤية في الوعي والتخطيط والإدارة لطبيعة الأزمات العراقية كأسباب وحواضن واشتباك ، وما يجب عمله لإنتاج البديل.. رهن البلاد لاحتمالات الانهدام أكثر فأكثر ، فلم تدرك القوى التي أسقطت الدكتاتورية الصدامية-أجنبية كانت أم وطنية-حجم التأثيرات السلبية العميقة التي تركت آثارها في بنية المجتمع والدولة طوال عهود الدولة العراقية في القيم والثقافة والهوية.. لم تعِ ما معنى الانتقال من بنية حكم استبدادي مطلق إلى ديمقراطي متعدد مفترض ، ومعنى الانتقال من المركزية السياسية والاقتصادية المفرطة إلى (اللامركزية) أو الفدرالية ، ومعنى التحول من نمط الدولة الأيديولوجية والبطرياكية إلى الدولة الديمقراطية ، وبهذا فإنّ قصور الرؤية وسوء التخطيط أعاد إنتاج أزماتها المزمنة وأدخلها في نفق أزمات جديدة أجهضت البديل على يد العملية السياسية نفسها ، وأفرزت تلك العملية تضخم الهويات الفرعية على حساب الهوية الوطنية ، وغلبة نهج السلطة على حساب نهج الدولة ، وشرّعت لانقسام السلطات بدل تقاسمها جراء المحاصصات الطائفية والعرقية ، وأفرزت تضارب رؤى وإرادات ومشاريع إعادة إنتاج المجتمع والدولة بفعل اختلاف أجندة الفرقاء السياسيين ، مما أدى إلى ابتلاع الأحزاب للسلطة والدولة ، ورسخت تعطيل التقدم السياسي بفعل توازن (الفيتو) بين القوى السياسية المنتجة للقرار السياسي على مستوى الدولة ، وأدلجة التنوع الاجتماعي الطبيعي لتقوده إلى انشقاقات طائفية وعرقية ومناطقية كبرى ، والسبب الأساس يكمن باعتماد النظام السياسي العرقطائفي على حساب النظام السياسي الوطني[2].

---

(١) ينظر: مفهوم الديمقراطية وتطبيقاتها في العراق، عقيلة عبد الحسين الدهان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠١٣م ر: المصدر نفسه: ١٠٠.

(٢) ينظر: أزمة المواطنة عراق ما بعد الانسحاب الأمريكي، حسين درويش العادلي، مجلة الأقلام، ع٣، ٢٠١٢م: ١٦٧- ١٦٨.

هذا النكوص قد كسر آفاق الازدهار بشكله الطبيعي ؛ نظراً لازدحام المطالب في ضوء الانفتاح الذي هيأ عوامل المطالبة بتحقيق الأحلام المغمورة ، وبهذا أخرجت الرؤى عن مسارها وطفحت جميعها إلى الانكفاء وما عاد النظر إلى الأمام ممكناً ، وكانتِ واحدة من ملامح الثقافة العراقية بعد ٢٠٠٣ أنها تعرضت إلى التشظي على مستوى (الذات الثقافية) فأصيبت بشيء من الإحباط بسبب الاستقطاب والفوضى "ولعل ذلك أمرٌ طبيعي يصيب أي مجتمع ينتقل من التغييب إلى الظهور ومن الشمولية الثقافية إلى التعددية الثقافية ومن المقموع إلى المنطوق ومن الممنوع إلى المباح"[١].

وإذا كان أحد النقاد يرى أنّ الواقع الثقافي في العراق بعد ٢٠٠٣/٤/٩ قد تعرض إلى صدمة التغيير بالنسبة للمثقف العراقي ، إذ كانت تلك الصدمة أكبر من قدرته على فهم الواقع الجديد ومكانه ودوره فيه ، ومراجعة الماضي وموقفه منه ، بل لكيفية تلقي هذا الواقع له وتعامله معه ، تبعاً لطبيعته القارة (مرحلياً) ، في إعادة تشكيله الثقافي على وفق المستجدات الراهنة التي تتعرض الآن لزعزعة تنحو باتجاه إعادة إنتاجها ، وأنّ الثقافة العراقية تتجه إلى أن تعيد نفسها إلى ما كانت عليه في ظل الدكتاتورية ، تحديداً في علاقتها مع السلطة ، ولم تستطع أن تنشئ ثقافة مراجعة ، تسعى إلى نقد ذاتها وماضيها ، وفهم طريقة تعاطي الثقافة العراقية في حقبة تاريخها الحديث خلال ما يزيد على نصف القرن ، مع السلطة السياسية[٢].

فإنَّ رأياً أخر يرى أنّ الانفتاح الجديد من الحرية والتخلص من سطوة السلطة القامعة ، دفع بالنتاج الأدبي بصورة عامة والنتاج النسوي خاصةً الى ضرورة المغايرة ؛ بل لم يزدهر الإبداع الحقيقي إلا في الحقبة التي انتهى فيها عنف السلطة ، أو بالأحرى سلطة العنف ، ومُنح المبدعون حرية الكتابة والنهل من أرشيف المقموعين والغوص في قضاياهم وإخراج مكنوناتهم ، تلك الحقبة التي سقطت فيها السلطة بعد

---

(١) الثقافة الجامعية وهويتها الغائبة، أ.د. حسن علي مهلهل، مجلة آفاق أدبية، ع٢، ٢٠١٢م: ١٦٥.
(٢) ينظر: السلطة وصناعة المثقف في العراق، عبد الستار جبر، مجلة الأقلام، ع٣، ٢٠١٠م : ٤.

(٢٠٠٣م) ؛ إذ يزخر المنجز الروائي النسوي بالقضايا الانسانية التي تعيد للإنسان ثقته ووجوده ، وهي تتصل بحياته في هذا العالم الجديد المتغير الذي أصبح موضوع الرواية النسوية ، فراحت تعرض مشكلاتٍ وحلولاً ، ومواقف تدافع فيها عن حقوق المرأة وعن حقوق الإنسان بشكلٍ عام[١].

ومما لا يخفى أنّ حقبة مابعد ٢٠٠٣م قد اتسمت بالتناقضات والمفارقات واختلاط الأحداث وعتمة مشاهدها ، بل كانتْ محمّلةً بالاحتمالات والالتباسات ، إذ "بنهاية حكم الدكتاتورية عام ٢٠٠٣م بدأ عهد جديد مليء بالتناقضات والفوضى ؛ لتستمر ثقافة التهميش والإقصاء متبادلة بين الهامش والمركز"[٢] ، مما انعكسَ ظاهره على بنية الرواية و"أصبحت صفة التهميش هي التي تميز شخصيات الروايات الجديدة"[٣] ، على الرغم من أن ظواهر الهامش وأشياءه "لم تتحول إلى نسق مهيمن إلا أن دلائل صعوده الواضحة أدت إلى كتابة رواية مختلفة عمّا هو مألوف في الرواية العراقية"[٤].

هذه التشاكلات والصراعات والاختلافات أثّرت في المنظومة الحياتية ، وقد ترك التغيير العنيف بعد احتلال العراق عام ٢٠٠٣م أثراً كبيراً في منظومة القيم الاجتماعية ، مما أدى إلى نشوء عادات وتقاليد جديدة وطارئة ، أخذت تنتشر ، ويتسع مدى تأثيرها شيئاً فشيئاً[٥] ، وأصبحت الرواية العراقية مطالبة أكثر من أي وقت آخر بأن تساهم في ترميم الذاكرة العراقية ، التي كانت عرضة للتشويه والمحو ، وأن تلاحق الأحداث الجسيمة التي مر بها المجتمع المفجوع بتمزق متونه وهوامشه ، وأن تعاين الحدث من زوايا نظر

---

(١) حقوق الإنسان في رواية المرأة العراقية (٢٠٠٠ _ ٢٠٠٨)، ميسون حسن صالح الحسيني، (رسالة ماجستير)، كلية التربية - ابن رشد- جامعة بغداد،٢٠١١م: ١٣.

(٢) الرواية العراقية من منظور النقد الثقافي في دراسة في تحولات الانساق الثقافية، حبيب النورس، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠١٤م : ٥٦.

(٣) الرواية الجديدة بنياتها وتحولاتها، محمد داود، ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر- وهران، ط١، ٢٠١٣م: ٢١٩.

(٤) الرواية العراقية من منظور النقد الثقافي دراسة في تحولات الانساق الثقافية: ٥٦.

(٥) ينظر: المصدر نفسه: ١١١.

مختلفة ، وتكشف المستور وتزيل العتمة ، وأن لاتترك هذا العقد الاستثنائي في حياة العراقيين نهباً للنسيان ، وشكلتِ الروايةُ مساهمةً ثقافيةً في الجدل الدائر حول قراءة تحولات الراهن العراقي ، حيث قدّمت في غضون ذلك صوراً بالغة التأثير عن صدمة الاحتلال وخراب بغداد ، وعن اللصوص والمافيات والتفجيرات والقتلة الملثمين ، وعن نحر الأطفال والنساء ، وعن خفايا الحب في ليل العاصمة ، وعن متاهات الإنسان العراقي في وطنه وغربته في خضم هذه التراجيديات المريرة[1].

وقد شكّلت الرواية العراقية النسوية انعطافةً في المضمار الروائي ، فقد استعملت الضرورات الفنية وكشفت عن إبداعها "في ذروة ممارساتها التخييلية ، معلنةً عن خطابٍ يدين الواقع ويعرّيه ، ويفضح المسكوت عنه عبر تمظهره المرير والمفجع في تفاصيلِ الحياة اليومية للإنسان المقهور والمقموع"[2] ، فضلاً عن استعمالها التقنيات الفنية ، وقد رأت أنّ مقياس التجربة الإبداعية يتوقف على مدى تحرر الفكر الإبداعي من التقليد ، والتخلص من تكبيل الموروث الفني الذي يلاحق التجربة ويلازم حركتها ، بل لا بدّ للعمل الأدبي أنْ ينطوي على ممارسة وأن يتحول الكم فيه إلى نوع ، ويكون المعيار في التقييم على كيفية إظهار التباين الثقافي ، وتحميل الأفعال السردية صدمة عالية من الوعي لخلق مسافة توتر جمالية فضلاً عن وجود الفجوات السردية ، حتى لا تبقى التجربة أسيرة الارتهان التجريبي.

وعلى الرغم من أن الروايات الحديثة حاولت أن تغاير في عملها قياساً بالروايات السابقة ، إلا أنها لم تستطع أن تنفلت من موجودات عناصرها ، أو حتى مسارها السردي ، وإنما حصل التغيير في بعض مساراتها سواء على مستوى رؤيتها ، أو على مستوى الموضوع ، فكان على الروايات ما بعد التغيير أن تساير الواقع الجديد وتتماشى مع مستجداته على وفق مرتهنات التجربة الجديدة.

---

(١) ينظر: حينما تصبح الرواية سرداً كابوسياً "وحدها شجرة الرمان" للروائي سنان انطون، احمد ثامر جهاد، مجلة الاقلام، ع٣، ٢٠١٤م: ١٤٠.

(٢) التجريب وتحولات السرد في الرواية السورية، محمد رضوان، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠١٣م: ١٢٦.

ولعلنا لا نجانب الحقيقة حينما نذكر اتكاء تطور الرواية العراقية على الروايات السابقة التي مثّلت الممهدات الأولى لها ، وهذا ما يصرّح به الروائي أحمد خلف حين يذكر أنّ "هذا الفن بدأ يلبي حاجات عديدة للمجتمع الذي وجد نفسه في تسعينيات القرن العشرين حيث ورطة السلطة في احتلال الكويت وما ترتب عليه من حصار اقتصادي محلي وعالمي يوشك أن يكون حصاراً دموياً أيضاً ، كل هذه التحولات ، ناهيك عن الجوانب الأخرى التي برزت فيها الأمراض الاجتماعية والأخلاقية والنفسية كلها أصبحت بحاجة إلى شكل جديد من الفن ليلبي تلك التحولات العاصفة ويستوعب تمخضاتها الكبيرة والسريعة أيضاً ، لهذا أرى أنّ سنوات العقد الثمانيني وما ضخته أقلام الأدباء من روايات ذات سمة إعلامية هي في الحقيقة سنوات تمهيد لبروز الرواية العراقية الحديثة"[1].

لذلك نرى أن تسارع آلة الإنتاج الروائي العراقي بعد التحولات السياسية الكبيرة ، هو ردة فعل لتأريخ مغيب لعقود طويلة في ظل الدكتاتورية ، وبما أن الرواية تسجل جزءاً مهماً من تاريخ المجتمع ، فلا بد للنقد الثقافي من أن يبحث في الرواية عن كتابة ذلك التاريخ بوصفه متخيلاً ، وهذا التخيل هو ما يتيح للباحث أن يحلل المجتمع من خلال النص الروائي دون أن يكون هناك أي وسيط أيديولوجي قد يؤثر ، ولو بشكل بسيط في فهمنا لذواتنا أو لعلاقتنا بالآخرين[2] ، بل من الجدير بالذكر أن روايات المنفى ، وما كتب بعد سقوط الدكتاتورية عن هذه المدة "استطاعت أن تستعيد أصواتاً متعددة بوصفها أصواتاً فاعلةً ومؤثرةً في ثقافة المجتمع وتحولاته من خلال نقد المركزيات المهيمنة(السلطة ، والدين ، والتقاليد) ، أو محاولة بناء هوية عراقية واضحة المعالم ، ردة فعل على سيادة ثقافة القطب الواحد آنذاك"[3] ، وبهذا فإنّ الأنشطة الإنسانية لها القدرة على جذب الطرفين وأنها تنفي التنازع ، ولو كان التباين جلياً لما تمّ الذكر المتبادل بينهما في الخطاب الروائي ولا يمكن الاستغناء عنهما حتى تكون قراءتهما مشتركة وغير محجورة ، ولم

---

(١) في حوار مع القاص والروائي: أحمد خلف، حاوره: ضياء الخالدي، مجلة آفاق أدبية، ع٢، ٢٠١٢م: ١٥٣.
(٢) ينظر: الرواية العراقية من منظور النقد الثقافي دراسة في تحولات الانساق الثقافية: ١٥.
(٣) المصدر نفسه: ١٧.

تجيّر ، على الرغم من الأجواء الضاغطة المشحونة بالقلق والتحدي نتيجة أتون الجهل الذي قفز باضطراباته فكان لا بدّ من إنهاء مراحل الاستلاب وعدم الاستكانة للرضا القسري الذي طرح بعض اضطهاده في العلاقات الإنسانية بينهما.

وتتجلى الرؤية النسوية في عرضها لمضامين الرواية ، وهي تؤكد لا بدّ أن يطال التغيير الواقع ، كما لا بدّ أن تتكئ على الإبداع ، ولا يمكن تغافله ومِنْ ثَمَّ فهي لا تقلّد القديم أو تساير المتبوع ، كما أنّ تجاذب الواقع بالخيال واندماجهما في بنية السرد بنسيج فني يؤدي إلى انفتاح عالم السرد ، واتساع رؤية الرواية ، على الرغم من "أن الروائي يستعين بالواقع ، ولكنه لا يلتزم بتفاصيله ، إنه يبني عمله بحرية ، حسب قناعاته ، لا يقيده شيء ، غير الضرورات الفنية"[1] ، لذا فإنّ الواقع العراقي بعد عام ٢٠٠٣م وإفرازاته قد أثّر في الرواية العراقية النسوية ، وقد شكّل هذا الواقع المظلة الفكرية للحراك الأدبي النسوي ، ولربما فتشت الروائية عمّا يختبئ خلف الواقع الاجتماعي والسياسي وبما تضمنه من تناقضات وما أفرزه من صراعات ونتائج غير متكافئة على الواقع الإنساني ، مما شكّل توافقاً لتطلعاتها في كشف مواطن الانكفاء والنكوص والاعلاء المفاجئ ، فضلاً عن الجدل والصراع القائم فيه.

وعلى الرغم من ذلك فإن الروائية تناولته وكشفتْ عن مآلاته وامتداداته في خلق وعي جديد ، وتناولتْ موضوعات إنسانية وأدبية وفكرية وفلسفية ؛ ذلك أنها أمام تحديات موضوعية وفنية ، وبهذا فقد جابتْ كل المدارات الثقافية وارتكزت على الاختلاف سبيلاً للتجاوز الزاخر بالوعي لتسجل روايتها اختراقاً للمألوف والسائد عبر تجريب مستمر.

---

(١) في حوار مع القاص والروائي مهدي عيسى الصقر، حاوره: سهيل نجم، جريدة الأديب الثقافية، ع١، ٢٠٠٣م: ٢١.

الفصل الأول

التجريب..السيرورة والوعي والإنجاز

المحور الأول: التجريب لغةً واصطلاحاً.

المحور الثاني: أنواع التجريب.

المحور الثالث: التجريب.. وتعدد المصطلح النسوي.

المحور الرابع: التجريب في الرواية النسوية.. السيرورة.

المحور الخامس: التجريب في الرواية النسوية.. الوعي.

المحور السادس: التجريب في الرواية النسوية.. الإنجاز.

التجريب لغة واصطلاحا

التَجريب: مصدر جَرَّبَ أي وَضَعَهُ تَحْتَ التَّجْرِيبِ: تَحْتَ الاخْتِبَارِ وَالامْتِحَانِ، والجمع :تجاريبُ، ومصدر جرَّبَ يحاول فيه الفرد تطبيق الفكرة المستحدثة وتجديد فائدتها والتأكُّد من مناسبتها لظروفه الخاصّة وجرَّبهُ تَجْريباً وتَجْرِبةً: اخْتَبَرَه[1] ،وجَرَّبَ تَجْريباً وتَجْرِبةً: اختبره وامتحنه[2]، والـ(تَجْريب): مصدر جرَّب، وجَرَّبَ الرَّجلَ حظّه حاول أمراً من دون أن يكون متأكداً من الفوز به، وجَرَّبَ تَجْرِبةً: اخْتَبَرَه[3].

والتجريب مصطلح تعود أُصوله إلى الكلمة اللاتينية **experimentum** وتعني (البروفة) أو المحاولة وأول ما ظهر في العلوم الإنسانية[4]، وهو مصطلح يذكره الناقد محمد برادة فيقول: أنا أعتقد أن مصطلح التجريب زئبقي، لا يمكن أن نحدده بدقة، وأول من استعمل هذا المصطلح هو إميل زولا في كتابه الشهير «الرواية التجريبية»، ذاكراً أنّ الرواية التجريبية قد أحدثت انعطافاً حقيقياً في تاريخ كتابة الرواية، وتمثلتْ في نماذج قليلة من سرفانتس إلى جويس، وبروست كافكا، وصولاً إلى بيكيت، وحيث كل عمل كان في مبناه أساس، أما التجريب أساس في الشكل؛ لأنه هو ما

---

(١) لسان العرب، جمال الدين بن منظور، بيروت، المجلد الثالث، ط١: ٢٧١.

(٢) المنجد في اللغة، لوئيس معلوف، انتشارات ذوي القربى، ط٤، ١٤٢٩هـ: ٨٤.

(٣) تلخيص الذهب من لسان العرب، محمد حسين الحسيني الجلالي، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، ط١، ٢٠١٤م: ٢٦٩.

(٤) المسرح والتجريب، مجلة فصول، مجلد ٤، ع١، ١٩٩٥م.

يخصص الموضوع ويعطيه دلالاته[1] ، ويبقى التجريب مهموماً بالبحث عن المجهول ، وفي الفن دائماً هناك مجهول ، والتجريب يدعو للتجديد ، والتجديد هاجس مستمر للمجربين وهو إدامة الحياة [2] ، فضلا عن وجود التجديد في كل عمل روائي ، إذ في كل عمل روائي ينبغي أن يطلع علينا بجديده أي إننا دوماً بإزاء (رواية جديدة)[3] تتبلور لنا عبر تجريب موسوم بالحركة.

وفي تجلّ آخر للمصطلح يظهر أنّ التجريب آلية فنية اختلف النقاد في تحديد معناها ، ولذا فمنهم من يرى أنّه كلُّ ما يطرح بصفة جديدة حتى لو كانت مؤقتة[4] ، في حين أجمع كثيرٌ من النقاد على أنّ التجريب علم وصناعة وخبرة ينزع نحو التجديد ، بل إنه علامة فارقة للحداثة الروائية[5] ، وتتطور دلالة التجريب عند الروائيين الجدد فهي تعني البحث ، أي البحث عن أشكال أو مضامين أو بنى ، كذلك الرواية فهي عمل بحثي[6] ، هذا الانسجام بين التجريب والرواية بفعل تلك المشتركات يؤهل فرزاً للرؤى الفنية ، وبما أن الرواية الشكل الأكثر استقطاباً للأجناس الأخرى فمن الموضوعية أن نقول هي الحيز الأكثر إثراءً للتجريب.

ومن المسوغات التي دفعت الروائي إلى التجريب هي: اتساع المنظومة المعرفية وتعدد أنواعها واتجاهاتها ، فضلاً عن التغييرات الحاصلة في الواقع ومآلات الجدة

---

(١) ينظر: الرواية العربية «ممكنات السرد»، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر، ١١- ١٣ ديسمبر ٢٠٠٤، دولة الكويت، ٢٠٠٨م: ١٣٢.

(٢) ينظر: في حوار مع سامي عبد الحميد، حاوره: د. جلال جميل، جريدة الأديب الثقافية، ع ٢٢، ٢٠٠٤م: ١٨.

(٣) في حوار مع الروائي طه حامد شبيب، حاوره: منذر عبد الحر، جريدة الأديب الثقافية، ع٢٣، ٢٠٠٤م: ١٩.

(٤) ينظر: التجريب في المسرح العراقي مسرح الصورة، سليمان البكري، جريدة الأديب الثقافية، ع٧٨، ٢٠٠٥م: ١٦.

(٥) ينظر: جماليات وشواغل روائية، نبيل سليمان، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٣م: ٤٣.

(٦) ينظر: الرواية العربية «ممكنات السرد»: ١٣٥.

والابتكار التي طرأت على الأنظمة الحياتية والاجتماعية والإنسانية ، كذلك مواكبة التطورات الحاصلة في المجال الأدبي الشعري والسردي ، ولا تفوت الإشارة إلى الرغبة التي تقبع في داخل الأديب على إظهار الجدة في عمله الفني ؛ ذلك أن سمة الحياة التطور والتجدد والإنسان كائن حيّ فيها.

كما دعت لوجوده مسوغات متنوعة منها الدعوة إلى ارتياد مناطق إبداعية جديدة ، وأخرى تحريك الراكد في الأفق الأدبي في تشاكلاته وتمظهراته ، وإنما يكون ذلك على وفق وعي يساهم في تحقيق إضافات حقيقية ، وأطروحات جديدة تنفلت من أطرها الضيقة عبر إعادة إنتاج رؤى جديدة ترتكز على الماضي من الإبداع عن طريق اجترار فني وامتصاص معرفي وحوار قائم بين النصوص ، وأخرى تُنتج إثر معاينة النتاج الغربي وقراءة نتاجاتهم حتى تسنى للروائيين العراقيين مواكبتها والسير معها على وفق مواكبة ذلك التطور ، وبمجموع تلك الحركات التي تستند إلى أسس متينة ، سيتم إنتاج قيم فنية ماثلة بالاختلاف والإضافة.

لذا فإننا يمكن أن ننظر إلى فعل التجريب من جهة أنه قوة بحث معرفي وتخييلي عن إمكانيات أخرى للواقع[1] ، فهو في المضمار الروائي بنية متحركة وذاكرة ثقافية متجددة تحتوي الماضي وتتطلع للانسجام مع الجديد ، بل هو الحيوية والتجديد ، وحين برز التجريب برزتِ معه محاولات التجديد والخروج عن النمط من خلال الاهتمام بمنجزات الأدب العالمي ، إذ بدأ الاهتمام بأدب فوكنر وجيمس جويس ، ثم ماركيز فيما بعد ، لذا أصبح التجريب حقلاً بكراً يمكن النفاذ من خلاله إلى جوهر حركة التجديد ، وأصبحت الرواية واحدة من حلقاته المهمة[2].

إنّ الدعوة إلى التجديد بفعل التجريب تقف خلفها عدّة مسوغات منها" أن ثمة عناصر عديدةً تستدعي التجديد لعل من أبرزها الشعور بالحاجة إلى التجديد

---

(١) ينظر: منطق التجريب في الخطاب السردي المعاصر، د. أيمن تعيلب، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١١م: ٧٤.

(٢) ينظر: الرواية العراقية المعاصرة، أنماط ومقاربات، د. قيس كاظم الجنابي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠١٢م: ١١٧.

والتخلص من هيمنة القوالب الثابتة أو المترهلة أو البائدة ، هذه القوالب أو الأشكال المترسبة الجذور في تربة يسودها التصحر ، هي التي تدعونا إلى التخلص من حالة الجمود"[1] ، كما لازمَ التجريب سيرورة الحياة ومآلاتها ، بوصفه منظومةً جديدةً عملت على كسر القيود التي تطوق النشاط الإبداعي ، وقد كرّس دوره على وفق اشتراطات معينة تكمن في محتواها الحيوية والنضج.

ويرى الناقد المغربي محمد برادة "أن التجريب لا يعني الخروج عن المألوف بطريقة اعتباطية ، ولا اقتباس وصفات وأشكال جربها آخرون في سياق مغاير. إن التجريب يقتضي الوعي بالتجريب أي توفر الكاتب على معرفة الأسس النظرية لتجارب الآخرين وتوفره على أسئلته الخاصة التي يسعى إلى صياغتها صوغاً فنياً يستجيب لسياقه الثقافي ورؤيته للعالم"[2] ، حتى يتسنى له التفاعل مع حصيلة النتاجات الأدبية على اختلافها ، والعمل على مغايرتها.

ومثّل التجريب همّاً إبداعياً استقطب العديد من الكتّاب-إن لم يكن أغلبهم- لاعتقادهم بضرورته ؛ لأن رفض الدخول في مضماره يعني القبول بالوعي القاصر والحضور المنكفئ وليس له أن يُغيّر في المناخ الأدبي ، بل إن الهاجس التجريبي قد صار واقعا لكل روائي يكتب روايةً جديدةً وعدّ ذلك اشتراطاً لامناص منه لإتاحة هوية تتسم بنبوءات مغايرة عمّا تمت كتابته في زمنه الماضي ، كما أن المتن الأدبي لا تنفك علاقته بالتجريب ، إذ تكشف هذه العلاقة عن فرز جديد وتوجه آخر يبلور تجربة الأديب ويساعده على الانفتاح المعرفي ، وهو يفتش في مفازات متشعبة ويغوص في مجاهيلها ومجساتها ليبعد عن تجربته مباغت الترهل ويحدو بها نحو النزوع إلى التجديد.

---

(١) في حوار مع القاص والروائي أحمد خلف، حاوَرَتْهُ: رحاب الهندي، جريدة الأديب الثقافية، ع١٢٥، ٢٠٠٦م: ١٣.

(٢) التجريب في رواية المتشائل www.oudnd.net.

ولذا لابدّ من تأكيد أهمية التجريب وإظهار مرتكزاته ومنطلقاته وتبيان وسائله ومراميه وعوالمه الخاصة ، حتى لا نقع بالتجريب الذي يفرز تجارب مستنسخةً (كاربونية) مشتتة يكون التكرار حصيل ثيماتها ، وإنما يتم التركيز على التجارب الصادرة عن وعي كتابي ، التي تسهم في تحقيق بعض الطموحات الفنية لإحداث متغيرات تسهم في زعزعة الثوابت الزمكانية والأحداث في البنية الروائية بشروطها واشتراطها ، ليظل التجريب سمةً مؤهلةً للتجديد والتغيير ، وهو الذي ينشّط الحراك ويبعث على الحركة والتجديد ، ولذا يُعد التجريب المختبرَ الحقيقي لاستثمار الطاقات المتعددة لإفراز رؤى تأخذ طابع التحول من خلال"معارضة المنجز الفني المتحقق بحثاً عن رؤى جديدة وأسلوب جديد ينبغي الكشف عن شكل فني وتقديمه بصيغة تتجاوز التعامل المألوف نحو آفاق لم تكشف من قبل"[١] في حين يرى الدكتور صلاح فضل أن فن الرواية في جملته تجريبي في الثقافة العربية[٢] ، وهو خطاب سردي حديث يتضمن في تشكيله وأبعاده روح التحديث والتجديد[٣] ، بينما التجريب هو قدرة انعكاس الوعي الجمالي والمعرفي والحضاري على ذاته ، وانعكاس المنطق على قواعده ، والواقع على تصوره ، واللغة على منظومتها النحوية والتركيبية والدلالية السائدة[٤].

إنّ أغلب التجريب ينبثق من الأشكال التقليدية للرواية من أجل تفعيل أدوارها وإعادة توظيفها بطريقة جديدة ، من خلال استعمال صهر الأجناس الأدبية في بُودَقة الرواية لخلق رواية جديدة ، تتخلخل فيها المعايير التقليدية والبدء باستهلال جديد ، إذ التجريب الابتدائي أحد الإرهاصات الأولية لبدايات التجريب ، والتجريب بحد ذاته

---

(١) التجريب في المسرح العراقي مسرح الصورة: ١٦.

(٢) ينظر: لذة التجريب الروائي، د. صلاح فضل، أطلس للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠٠٥م: ٣.

(٣) ينظر: شعرية البياض في رواية (مواء)، د. قيس كاظم الجنابي، جريدة الأدبيب الثقافية،ع٩، ٢٠٠٤م: ٧.

(٤) منطق التجريب في الخطاب السردي المعاصر: ١٤.

يعد قوامَ التجاوز ، بل تكون أولى مرتكزاته رفضه القواعد القارة والتنميط الأدبي ، وهو يحوي البعد التفجيري للأشكال المعهودة[1].

ويبقى السؤال متأرجحاً: هل كل شكل جديد يدخل مضمار التجريب ويخرج منه يكون مؤهلاً لأن يشغل مساحةً جديدةً؟ وهل ثمة شروط لازمة لا بدّ من استيفائها حتى يتخطى التجريب إلى تجاوزٍ يمتاز بالنضج ليشهدَ منحىً جديداً في المنظور والرؤية؟ ، وهل يمكن عدّ التجريب حركةً قائمةً على التحول والانشطار عن البنى التقليدية أو هو الكشف والخلق والإبداع؟.

ويبقى محور السؤال يدور في بنية قاتمة ، هل كل شكل روائي يدخل مضمار التجريب وينتهي برؤية أو لا ينتهي يحقق الهدف التجريبي؟ أو كل تجريب لا يفضي إلى رؤية لا يندرج ضمن المحاولات الفنية! ؛ ذلك لأنه لا يمس روح الرواية ولا يغير في مفاصلها ، كما لا يمكن أن يقدّم معالجةً فنيةً ، ولا يمكن الاعتداد والأخذ به ، وبهذا فإننا أمام التجريب الذي يصدر عن ملكة إبداعية أصيلة واعية يؤدي إلى التجاوز الفني والجمالي والإبداعي ، إذ إننا أمام رؤية جديدة تحتكم للتجريب ؛ لأنّ حدود التجريب تتماهى مع حدود الإبداع ، بل يبقى حقل الإبداع الحقل المتاخم للتجريب ، وكثيراً ما حاول التجريب أن يوفر مظلةً معرفيةً من خلال عرضه لأهم التحولات الثقافية ، كما أنّ التجريب يسعى إلى إحداث نقلة فنية في كثير من وجوهه وعناصره ، ومازالَ يبحث عن الاختلاف والخصوصية ، فهو وعيٌ متحولٌ ، يمرُ بمراحلَ منها: مرحلة التأسيس ، ومرحلة الوعي الذاتي بكينونة التجريب ، للحصول على النضج الفني وظهور الجماليات الفنية المتعددة الدلالة للتعبير بأساليب مغايرة ، ومرحلة الإنجاز.

لقد تعددت وتنوعت الآراء في نظرتها للتجريب ، فهو آلية فنية تنزع إلى الخروج على التقاليد الفنية المألوفة لارتياد آفاق جديدة وفتح نوافذ أخرى للإبداع ، وتأصيل

---

(١) ينظر: الرواية العربية والحداثة، د. محمد الباردي، دار الحوار للنشر والتوزيع. سوريا، ط٢، ٢٠٠٢م:٧١- ٧٢.

لاسلوب جديد يمارسه المبدع ، وهو طريقة قبل أن يكون أسلوباً ، وحتى يمتد خطابه لا بدّ أن يتوسل بآليات خاصة ، كذلك لا بدّ من تجربة عميقة تغذيه وتخلق أدواته ، ليخرج من الانطباعاتٍ إلى تطور الرؤى التي تتسم بالسعة والشمول والعمق الفني.

ويبقى الاختلاف معطىً ثقافياً واجتماعياً يقوم على تبديد الصورة النمطية ، كما أنّ ثمة مقدمات تجريبية روائية هيأت للمنجز الروائي فقدمت له ما يعزز رؤيته ، وكانت بمثابة عتبة ومرجعية مهمة للإعلان عن مشروع روائي جديد ، وإنما كانت تلك بجهود فردية وجماعية أسهمت بشكل أو بآخر على إرساء معالم الرواية الجديدة من خلال الاهتمام ببنيتها ورفدها بما هو جديد ومثمر ، كذلك تم الاهتمام بلغتها التي من خلالها يتحقق الكشف عن الظواهر المعرفية عبر منظور حداثي يخص التأويل والاستنطاق والوصف والتحليل ، الذي يقود إلى وضوح الرؤية وتكوين المعرفة الأدبية عبر استقراء فني ، وهذه المقدمات والتمهيد منحت الروائي مجالاً سردياً غير مألوف في كتاباته اللاحقة عن كتاباته السابقة.

أنواع التجريب

التجريب هو النبض الحقيقي للإبداع ، وهو الاستقصاء الحافل بمظاهر الجدل ، ويحفل التجريب السابق مع اللاحق بجدال دائر يبحث عن التحول الفني في المسيرة الأدبية ، وهو يكشف أيضاً عن التطور الزاخر بالرؤى الفنية ، بل هو مراجعة ويقظة تَطَرُّقُ المعالم الأدبية ، أما التجربة الأدبية فهي "الملاحظة المحدثة لتحقيق الفرضية أو الإيحاء وهي بهذا المعنى مرادفة للتجريب"[(١)] ، وبهذا فهما متعالقان بالقراءة ؛ لأنّ "القراءة ممارسة ، والتجربة ممارسة ، هكذا يبدوان لنا عندما نأخذ كلَّ واحدة منهما على حدة ، وكل واحدة منهما حين تمارس في علاقتها بالأخرى تقدم إنتاجاً"[(٢)] ، وقد يشتركان في رؤية الارتكاز على البنية التقليدية أو تجاوزها نحو الابتكار والجِدّة ، ولكنّ طبيعة التجربة "لا تخلو إما أن تستدعي وجود خبرات سابقة ضرورية حتى يرتكز عليها الفهم ، فيكون الاستناد إلى ذلك الأمر الضروري وليس مستنداً إلى ذات التجربة وإما أن تكون التجربة حين وجودها تحقق موضوعية المعرفة من غير استناد إلى خبرات سابقة ، فيكون من حين صدور التجربة تَحَصُّلُ المعرفة ، وهذا يستدعي عدم التركيز على الفهم الاستقرائي مع أن التجربة لا تثبت نفسها بنفسها"[(٣)] ؛ ذلك

---

(١) نقد المذهب التجريبي، محمد طاهر آل شبير الخاقاني، دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر، بيروت، ٢٠٠٨م:٦٩.

(٢) القراءة والتجربة حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، د. سعيد يقطين، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠١٤م: ٢٨.

(٣) نقد المذهب التجريبي: ٧٩- ٨٠.

أنّ التجربة وإن وصلت "في قعرها إلى أبعاد كثيرة في الاكتشافات والاختراعات إلا أنها واقعة في متاهة وضياع لعدم الجزم بكل ما تنتجه التجربة من أبحاث علمية"[١].

ويرى لورنس داريل أنّ التجريب أمرٌ ضروريٌّ ، ولا بدَّ منه في أية كتابة روائية ، وكل رواية تُكّتب تُعَدّ تجريباً من حيث يدري كاتبها أم لا يدري ، بل ثمة من يضيف على هذا القول أنه ضروري كذلك ولكن لايكون لغاية التجريب نفسه فقط ، وأن يكون واعياً ومقصوداً ومنطلقاً من دواعٍ موضوعية وذاتية في الوقت نفسه[٢].

إنّ التجريب ممارسةٌ قد تحقق تطوراً وقد تبقى قيد التطبيق وقد لا تؤول إلى نتيجة ، لكنها حركتْ ووجهت العديد من العناصر الساكنة في البنية الروائية ، فضلا عن رفدها بالرؤى الفكرية ، وتعضيدها بجدلية التجريب والتأسيس لبنى نوعية قائمة على قوة التخييل ، كذلك تكسير واقعية السرد لجعل المدونة الروائية حافلة بالسعة والتنوع والتشظي والاختلاف ، وطرح تكنيك تجريبي يخلخل الانتظام السردي ، ويغادر القناعات الفنية السائدة ، ويخرق الراكد في الأفق الأدبي نحو فضاءات جديدة.

ومما يجدر التوقف بإزائه بعد الاطلاع على التجريب والتعريف به ، هو الإشارة إلى بعض أنواع التجريب ومنها:

١- التجريب الفلسفي:

ولابدَّ من الإشارة إلى اتساع وتعدد وتجدد حلقات التجريب المعزز بالفلسفة وتحولاتها ، وأخذ التجريب يستقطب اهتماماً فلسفياً متزايداً ، بل أنه مكتشفٌ جماليٌ مثّل قطباً مؤثراً اتسعت مساحته في الشكل والمضمون الروائي ، وتعددتْ أساليبه ، وقد أخذت أسباب بروز الإبداع والابتكار عند المبدعين والمبتكرين "مسارات متعددة و مختلفة وتتضارب فيما بينها كثيراً ، فبينما يرى فرويد أن الإبداع والابتكار رغبات مكبوتة في اللا شعور وجدت متنفساً لها عن طريق الصراعات في الذات **Ego** بين

---

(١) نقد المذهب التجريبي: ٥.

(٢) في حوار مع د. نجم عبدالله كاظم، حاورته: كرنفال أيوب، جريدة الأديب الثقافية، ع١٦٦، ٢٠٠٨م:٢١.

الذات العليا والذات السفلى ، وبذلك يكون الإبداع اشباعاً خيالياً لرغبات لا شعورية تحققت في الواقع عن طريق التنفيس"[١].

وما يشير إلى الاهتمام أنّ النتاج الفلسفي يواكب الإنجاز العلمي ويقوده ، كما أنّ الابستمولوجيا ومنذ نشاتها تضطلع بهذه المهمة من خلال تشكيل حلقة وصل بين النتاج العلمي البحث والفلسفة ، حتى أصبح دور الابستمولوجيا أساسياً في تطوير العلوم والفلسفة[٢] ، وأنّ التجريب فلسفةٌ وأنّ "عظمة الفلسفة أنها لا تستريح لإنتاج ، أو لحصيلة إنتاج عظمتها أنها دائماً تنقد ذاتها ، ثم تعود لتنقد هذا النقد ، تاريخ الفلسفة هو تاريخ النقد ونقد النقد ، فالنقد ونقد النقد هو مسار الفلسفة حتى قبل أن يشيّد كانط فلسفته النقدية"[٣] وصار مصطلح السردية- السرديات "حداً معرفياً في بنية العلم التجريبي والفلسفي نفسه بمثل ما هو حد جمالي في بنية علم الأدب المعاصر"[٤]

وتظل الفلسفة نشاطاً حياً على الدوام ، وتبقى نشاطاً متجدداً ؛ ذلك لأن كل فلسفة لا يمكن لها أن توجد أو تحيا من دون أن تعبّر عن هموم وتطلعات ومشاكل جماعة ما ، سواءً كانت هذه الجماعة سياسية أم دينية أم اجتماعية أم فكرية ، وتُعد تلك ميزةً من ميزات الفلسفة[٥] ، لهذا فإن تضمين الرؤى الفلسفية عوامل زخمٍ معرفي للنص ، وأنت كلما اتجهت إلى لبِّ الأشياء فإنك تَعْثر على العمق الفلسفي[٦] ، فهي لا يمكن "أن تموت في يومٍ ما ، ولكن يمكن أن تغيّر مسارها"[٧].

---

(١) مقاربات بين اللغة والأدب والتربية وعلم النفس، د. نجاح هادي كبة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠١٣م: ٢٧٥.

(٢) ينظر: إشكاليات فلسفية معاصرة:١٣٢.

(٣) المصدر نفسه: ١٢٩.

(٤) منطق التجريب في الخطاب السردي المعاصر: ٢٥٧.

(٥) ينظر: إشكاليات فلسفية معاصرة: ١٢٩.

(٦) في حوار مع الروائي طه حامد شبيب: ١٨.

(٧) إشكاليات فلسفية معاصرة: ١٣٥.

هذا الاكتناز الفني والمعرفي قصدته الروائيات حتى يجعلن رواياتهن مخصّبة بالمعرفة ؛ لأنّ "الوجود والمعرفة مبحثان رئيسان من مباحث الفلسفة التي هي البحث عن الحقيقة"[١] ، ويربط(جوناثان) بين السرد والفلسفة ، إذ إنّ الفلسفة تماثل السرد وتشبهه[٢] ، وهي إنما تنمو بوجود حركة فنية واسعة ، وقد وجدنا مثل هذا التجريب في روايات لطفية الدليمي فقد ارتكزت على البعد الفلسفي ، بل شكلت الفلسفة منطلقاً لرؤيتها ومرتكزاً لمضمار رواياتها ، وكذلك روايات الروائية عالية ممدوح فضلاً عن تبنيها الأسئلة المعرفية ، أمّا روايات بلقيس حميد حسن فقد ذكرتِ مفاتيح فلسفية شكّلتِ عنوانات فرعية لروايتها.

٢- التجريب الفني:

يسير التجريب الفني في محاذاة الفكر الروائي ، ويلازم مخيلة الروائي في عمله الإبداعي ، بل يبقى في علاقة محفّزة تدفع بالأديب الى ارتياد طرق جديدة تتحاور مع المألوف أو تتقاطع ، وهو تلك العملية الفنية التي يقوم بها الأديب لرفض ما تنتجه الثقافة والفن والتقاليد الحضارية التي تنافي في جوهرها روح العصر وتطور المجتمع وحرية الفرد ، بل يسعى إلى تفكيك تراكيبها وإبراز هياكلها ، وإظهار مميزاتها ، ثم الدخول في مغامرة فنية وأدبية لخلق أدب وفكر وفن ، اعتماداً على ما تقدمه العلوم الإنسانية ، والتجريب الفني غزو للمجهول بما هو موجود ، وهو إنما ينزع إلى قهر المحظورات ، وتخطي الصعاب ، وتجاوز المتناقضات[٣].

فضلاً عن المزاوجة بين التجربة والوعي لبلوغ نتيجة نصية مغايرة وغير متوقعة لفرادتها وخصوصيتها ، إذ يتطلب التجريب الفني في السرد التوفر على مفهوم فكري

---

(١) النسبية في الفلسفة الغربية المعاصرة، د. أكرم مطلك محمد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠١٢م: ١٠.

(٢) ينظر: الوجود والزمان والسرد: فلسفة بول ريكور "تحرير ديفيد وورد"، ترجمة وتقديم: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، ١٩٩٩م: ٢١٦.

(٣) ينظر: اتجاهات القصة التونسية الحديثة، محمد صالح الجابر، مجلة الأقلام، ع٨، ١٩٧٨م: ٣٨.

وفلسفي للوصول إلى معنى خاص بالتجريب[1] ، بل لا بدّ من توفر تجربة عميقة تكشف عن مقدرة الروائي في تعميق عمله الفني وتخلق أدواته الخاصة ، هذا التجريب الملازم للنص الروائي يضفي عليه الحركة والاستمرار إن لم يسهم في بلورة أبعاد تجديدية ، وهو ما وجدناه عند أغلب الروائيات العراقيات ، إذ يُقمن نصوصهن الروائية على التجريب بتضمينها تجديداً فنياً قائماً على التغيير في بنية الرواية من خلال الخوض في طرق جديدة عبر استعمال رؤى متعددة أو تقنيات فنية متطورة .

٣- التجريب الفكري:

ثمة قواسم مشتركة بين الفنون والعلوم ، فالإبداع والابتكار يشتركان في صفات معينة من هذه الفنون والعلوم ، فالعلم والتكنولوجيا والفن والشعر تمتاز بأسس جمالية وأخرى عقلية[2] ، كما أن الإبداع هو "التفكير الإنتاجي المستوى الثاني من مستويات التفكير عند الإنسان ، ويأتي بعد التفكير المعرفي الذي يقع في المستوى الأول ، أما التفكير التقويمي فيأتي بعد التفكير الإنتاجي وهو المستوى الثالث من مستويات التفكير"[3].

والعلوم الطبيعية التي يريد التجريبيون إقامتها "على أساس التجربة الخالصة ، هي بنفسها تحتاج إلى أُصول عقلية أوّلية سابقة على التجارب ؛ ذلك أنّ التجربة إنّما يقوم العالم بها في مختبره على جزئيات موضوعية محدودة ، فيضع نظرية لتفسير الظواهر التي كشفتها التجربة في المختبر وتعليلها بسبب واحد مشترك"[4] ، ثمّ إنّ التجربة ليست هي "المقياس الأوّل والمنبع الأساسي للأفكار والمعارف الإنسانية ، بل

---

(١) في حوار مع الروائي أحمد خلف، حاوره: وارد بدر السالم، جريدة الأديب الثقافية، ع١٣، ٢٠٠٤م: ١٩.

(٢) ينظر: مقاربات بين اللغة والأدب والتربية وعلم النفس: ٢٧١.

(٣) المصدر نفسه: ٢٧٢.

(٤) فلسفتنا، دراسة موضوعية في معترك الصراع الفكري القائم بين مختلف التيارات الفلسفية وخاصة الفلسفة الإسلاميّة والمادّيّة والديالكتيكيّة ((الماركسيّة))، السيد الشهيد محمد باقر الصدر، العارف للمطبوعات، لبنان، ط١، ٢٠١٢م: ٩٧.

المقياس الأوّل والمنبع الأساسي هو: المعلومات الأوّلية العقلية التي نكتسب في ضوئها جميع المعلومات والحقائق الأُخرى ، حتّى إنّ التجربة بذاتها محتاجة إلى ذلك المقياس العقلي"[1] ، ولقد كانت العرب تقول: "العقلُ: التجاربُ" ، وقد سُئل بعضهم عن العقل ، فقال: لُبٌّ أَعَنْتَهُ بِتَجْرِيبٍ"[2] ، بينما يرى د. علي الوردي أن الفكر البشري مر عبر مراحل تاريخية ثلاث هي: المرحلة اللاعقلانية ، والمرحلة العقلانية ، والمرحلة العلمية ، وكانت بداية الثورة الفكرية على يد الإغريق ، وهي المرحلة العقلانية في التاريخ البشري ، التي تُعد تجاوزاً للأساطير والخرافات والغيبيات التي كانت سائدة في المرحلة اللاعقلانية ، وبذلك فقد تجاوزوا المعارف البدائية من خلال تأكيدهم العقلَ والمنطقَ في قراءة الأفكار ، واستبعاد كل ما لا يمت لهما بصلة[3].

وتتوزع وجهة النظر بين العقليين والتجريبيين ؛ إذ يرى العقليون أن الفلسفة تأملية ، والحسيون يرون أن الفلسفة تجريبية ، دون أن يقف أي من الفريقين موقفاً وسطاً ، فقد احتج التجريبيون على العقليين بأن الإجابات التأملية عن الأسئلة الفلسفية ، قد أخفقت ما يزيد على ألفي عام ، بل تناسى التجريبيون أن العقل هو الجوهر الذي تستمد منه الأشياء وجودها ، وأنه ليس من المنطق أن نحذف حضارة إنسانية امتدت على مدى أكثر من ألفي عام بحجه التجريب ، كذلك أن التجربة بدورها تحتاج إلى الفكر ، من هذا فقد أعطى أرسطو للتجربة أهمية خاصة ، شريطة أخضاع التجربة لبرهان العقل ؛ لأنّ المعرفة العقلية تتيح نوعاً من المعرفة ، لا يستطيع العالم التجريبي بلوغه[4] ، وممّا يؤخذ على هذا الطرح أنّ العقل البشري بوجه عام لا يستطيع أن ينظر في الأمور نظرة حيادية مطلقة ؛ لأن هناك عوامل لا شعورية عديدة

---

(١) فلسفتنا: ١٠٠.

(٢) العقل، تعريفه ، منزلته، مجالاته ومداركه، د. عبد القادر صوفي، مجلة التراث العربي، ع٩٧، ٢٠٠٥م: ٦٨.

(٣) ينظر: من وحي الثمانين، د. علي الوردي، جمع وتعليق: سلام الشماع، مركز الناقد الثقافي، ط١، ٢٠١٠م: ١٤٠- ١٤١.

(٤) ينظر: تأملات فلسفية: ١٥٣- ١٥٤.

تؤثر في تفكيره من حيث لا يدري ، كالمعتقدات التي نشأ عليها والعاطفة وحدود المعرفة[١] ، ولاسيما أنّ العقل قد تعقل كافة الموجودات ، وليس هناك ظاهرة غير قابلة للتعقل ، وبهذا يمكن عدّ العقل شيئاً ديناميكياً متطوراً[٢] ، وبهذا اتجه العقل الحديث في عقلنة اللامعقول[٣].

هذا التداخل وجدَ ما يسوغه فقد حاولت المعرفة الإنسانية "وصف العالم وتحليله ، بوساطة التعابير الموضوعية العقلانية ، والتجريبية ، وقد افترضت أن هناك حقيقة يجب كشفها ، عن طريق الحصول على أجوبة مرتبطة بالشرط الإنساني للوجود ، وقد سعى فوكو (-١٩٨٤) إلى تحليل الاستعمالات ، والخطابات التي غلفت المعرفة عبر فترات مختلفة من التاريخ ، وعمد إلى تحليل تاريخ تلك الخطابات ومكوناتها ، وتوصل إلى مجموعة دلالات ، أسهمت في قراءة النصوص ، وتعرية الخطابات ، وتلمس أوجه الحقيقة"[٤].

وفي حقيقة الأمر أن التركيب والتحليل "وجهان لعملة ذهنية – فسلجية واحدة تجري في الدماغ هي ما يتجوهر فيها العقل من حيث هو طاقة ، فلا يقوم أي مفهوم أو تجريد إلا بعد تحليل واستقراء لمتفرقات الظواهر والأعيان ، ولا يتم تأشير هذه المتفرقات إلا بعد الوصول الكلي الذي يجمعها في الإطار الذهني الذي استخلص من قراءة مستفيضة دقيقة لما يجمع ويمنع في مفهوم عام شامل"[٥] ، ولكن على الرغم من تباين تلك الآراء وتنوعها فإننا وجدنا أنّ العقل بما يملك من معارف ضرورية فوق التجربة ويظل "هو المقياس الأول في التفكير البشري ، ولا يمكن أن توجد فكرة فلسفية أو علمية دون إخضاعها لهذا المقياس العام ، وحتى التجربة التي يزعم

---

(١) ينظر: أسطورة الأدب الرفيع: ١٣٨.

(٢) ينظر: إشكاليات فلسفية معاصرة: ١١٠.

(٣) ينظر: المصدر نفسه:١٠.

(٤) فلسفة المعرفة الإنسانية وأثرها في التغيير العقلاني، د. محمد سالم سعد الله، جريدة الأديب الثقافية، ع١٤٩، ٢٠٠٧م: ٤

(٥) مقالات في الفلسفة العربية الإسلامية نشوار القراءة الفلسفية، محمد مبارك، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠١٢م: ١٥.

التجريبيّون أنها المقياس الأول ، وليست في الحقيقة إلا أداة لتطبيق المقياس العقلي ، ولا غنى للنظرية التجريبية عن الرصيد العقلي"[1] ، هذا التعالق بين التجربة والفكر إنما يشي أنّ للتجربة رصيداً فكرياً يشكل الباعث والمؤثر في بلورة تجربة ناضجة تنطلق من المعرفة والتفكر والاستبصار ، ومثل هذا التجريب قد مارسته أغلب الروائيات العراقيات ، وقد ناقشن قضايا فكرية ، وقدمن أسئلةً تبعث على التفكير والمراجعة ، وقد وجدت تلك الأسئلة طريقها في اقتحام عوالم معرفية.

٤- التجريب العلمي

ومن الحجج التي يقدّمها التجريب العلمي أنّ الكلمة الانكليزية (Experment) تعني أنّ التجريب مبني على تجربة علمية ، وأنّ التجربة في العلم كما هو الحال في الأدب تتطلب تجربة حالة جديدة ، وتقود العقل باتجاه إمكانات جديدة[2] ، وأنّ العلم والأدب لا يمكن أن يتنافسا ، ومِن ثَمَّ لا يستطيع أحدهما أن يلغي الآخر ، أما الأوجه المشتركة بينهما ، بِعدّ كل منهما شكلاً من أشكال الوعي الاجتماعي ، فتدل على أن الفروق بينهما نسبية ، وأن بينهما تفاعلاً متبادلاً ، فالدراسة العلمية ضرورية لبعض الأعمال الفنية ، ذلك أن النظرة العلمية للعالم شرط ضروري للإبداع وأنّ العلم يستعمل صوراً وأساليب فنيةً[3] ، كذلك أن الابتكار والإبداع عملية سيكولوجية تؤكد أن العلم والفن والأدب والشعر والتكنولوجيا تشترك في سمات وخصائص معينة ؛ لأن الكون بمنظور جمالي لا يمكن تجزئته بما فيه الإنسان الذي يمكن أن يوصف فيه المحرّك للطاقات العملية والفنية وهو في صراعه مع الوجود والابتكار والحياة والشعر مستند إلى تكوينه النفسي والبايولوجي[4] ، وأنّ نجاح العلم

---

(١) فلسفتنا: ١٣.

(٢) ينظر: اللغة في الادب الحديث، جاكو كورك، ترجمة: ليون يوسف وعزيز عمانويل، دار المأمون، بغداد، ١٩٨٩م: ٤٦.

(٣) ينظر: بين العلم والفن، د. محمد عبد اللطيف مطلب، مجلة الأقلام، ع٧، ١٩٨٩م: ١١٠.

(٤) ينظر: مقاربات بين اللغة والأدب والتربية وعلم النفس: ٢٧٢.

الحديث "نابع من الخصائص التي تميّز بها عبر مسيرته الحديثة والتي أهمها التحديد والصرامة والموضوعية والقابلية للتجريب والتكرار ، مما جعله يحقق قفزات مهمة وسريعة ، لكونه يركز على أهمية التجربة في الميدان العلمي ، وهذا ما جعل الناس ينصرفون عن الأفكار العقلية ، وعن كلّ الحقائق التي لا تظهر في ميدان الحسّ والتجربة ، حتّى صار الحسُّ التجريبي في عقيدة كثير من التجِريبيين الأساس الوحيد لجميع المعارف والعلوم"[1] ؛ ذلك لأنّ العلم الحديث لم يستطع الإحاطة بكافة الظواهر لوجود بعض الظواهر غير القابلة للتجريب والتكرار والتحديد[2].

ولاسيما أنّ المنهج العلمي يقوم على الملاحظة والتجريب[3] ، كما تركِّز النظرية الحسّية على التجربة "فقد دلّلت التجارب العلمية على أنّ الحسّ هو الإحساس الذي تنبثق عنه التصوّرات البشرية"[4] ، ويظل الإحساس هو المموِّن الوحيد "للذهن البشري بالتصوّرات والمعاني ، والقوّة الذهنية هي القوّة العاكسة للإحساسات المختلفة في الذهن. فنحن حين نحسّ بالشيء نستطيع أن نتصوّره — أي: أن نأخذ صورة عنه في ذهننا-"[5]

وإنّ التجربة اكتسبت أهمية كُبرى في الميدان العلمي ، وكشفت عن حقائق كثيرة ، فقد أتاحت للإنسانية أن تستثمر تلك الأسرار والحقائق في حياتنا العلمية[6] ، بينما يقوم التحليل العقلي على الفحص في الأسباب الواقعية والعلل الحقيقية لوجود الشيء ، ويمكن استخلاصه على ثلاثة أنواع: التحليل من حيث الفحص عن الأسباب ، والتحليل العقلي بالنظر إلى تَحليل الماهية إلى الجنس والفصل ، والتحليل بالقياس إلى قيام الوجود تارة من حيث ذاته وأخرى من حيث قيامه بمعروضه ، وأما

(١) إشكاليات فلسفية معاصرة: ١٩.
(٢) ينظر: المصدر نفسه: ١٩.
(٣) ينظر: أنوثة العلم من منظور الفلسفة النسوية، عبد الطيف الأرناؤوط، مجلة علامات، ع٥٩، ٢٠٠٦م: ٣٦١.
(٤) فلسفتنا: ٧٧.
(٥) المصدر نفسه: ٧٥.
(٦) ينظر: المصدر نفسه: ٢٦.

التحليل العملي فيوجد في صورة البحث عن حصول الغاية التي بواسطة وجودها يمكن التعرف على بعض الأمور الواقعة في موطن التصورات الذهنية عارية من عالم التجربة[١].

بل ثمة من يرى أنّ تغييب العقل العلمي وعدم توفر التفسير السببي للظاهرات الكونية أدى "إلى تشييد الأساطير والخرافات ومن ثم تشييد الانطولوجيات الكبرى على أسس غيبية ، وعندما وصل العقل أخيراً ، كان عليه أن يبذل جهداً مضاعفاً في إبطال هذه البنى ، وهكذا فرض على العقل البشري أن يبذل الجهد مرتين ، مرة في التشييد ومرة في الهدم"[٢] ، وأنّ هذا التحول في جسد النص الأدبي وتغيير صفاته عبر تداخل العلم والتقنية والمنجزات والثقافة في رسم النص الأدبي وشحنه بالتقانات الحاسوبية والسمعية والبصرية والحركية مظهراً ما يسمى بأدب الخيال العلمي الذي ينتمي أصحابه إلى اختصاصات علمية بحتة معتمدين على النظريات العلمية[٣] ، مما سيؤدي إلى بزوغ تيار كتابي خالص ذي طبيعة علم/أدبية- وهو ما أشارت إليه الناقدة الثقافية(فالنتينا إيفاشسفا)- يستند إلى المنجزات التكنولوجية والعلمية ، ومنطلقاً منها إلى آفاق الخيال الموغل في المغامرة ، مستعيناً بالتقنيات الحديثة الحاسوبية والسمعية والبصرية والحركية[٤] ، والحال أننا نطرح هذه الرؤية ونحسب أنّ مثل تلك الاجراءات بما لحقتها من طروحات أدبية قد كشفت عن استعمال تقنيات علمية في الرواية النسوية سايرت بعض التطور العلمي الحاصل ، لكنها لم ترتقِ إلى مستوى الطموح في فرز امكانات جديدة.

ومما يوسع من افتراضنا أن العائق لارتياد الروائية بعض روايات الخيال العلمي أو ما يشاكلها إنما هو الانشغال بضرورات ذاتية واجتماعية أحاطت بها ولربما حجّمت

(١) ينظر: نقد المذهب التجريبي: ٨٤.

(٢) إشكاليات فلسفية معاصرة: ٩- ١٠.

(٣) ينظر: مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، المنطلقات، المرجعيات، المنهجيات، د. حفناوي بعلي، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، الجزائر، ط١، ٢٠٠٧م: ٣١.

(٤) المصدر نفسه: ٣٠.

تطلعاتها الفنية ، بل غياب المؤشر بوجود مثل تلك الروايات إنما يؤسس علامةً للإحالة بوجود مثل تلك الأسباب ، كذلك فإنّ الاضطرادات العلمية والتطورات المتتابعة التي شهدت قفزات متتالية بعد عام ٢٠٠٣م حالت دون متابعتها سردياً ولا اللحاق بها أو حتى تمثلها ، وانما كانت هناك اشارات سردية دالة عليها.

التجريب.. وتعدد المصطلح النسوي

لقد طغت عدة تسميات لدى النقاد العرب لوسم هذه التجربة الجديدة وامتدادها ، وما زالت التسميات متعددة فيها ، فهناك من يسميها "الحساسية الجديدة" ، وآخرون "التجريب" أو "الرواية الجديدة" أو الواقعية الجديدة ، أو التجريبية ، وبهذا فإنا أمام حقبة سردية جديدة سواء على مستوى أساليبها وتقنياتها في الخطاب أو في دلالاتها ومحتوياتها[١] ، ولذا فإنّ الرواية التجريبية تقوم على مجموعة من الخيارات الواعية المتعمّدة التي تخلخل ذائقة القارئ المعتاد على الحبكة التقليدية والشخصيات الواقعية ، ولكنها تقوم قبل كل شيء على التجريب الذي يقصده الكاتب ويتتبع نتيجته ، والتجريب في الرواية يتناول بنيتها وشكلها ، ولكن أهم ما يميزه أنه مغامرة دائمة يحرّك الكتابة الروائية ، ويحررها من قواعد الشكل ومن قيود المضمون ، وهو يبحث عن عوالم جديدة وأشكال جديدة[٢].

ويبقى الاختلاف شاخصاً بين الرواية التجريبية والتجريب الروائي ؛ ذلك أنّ "الرواية التجريبية عمل تغييري ينطلق من وعي الكاتب ومن مفهوم جديد لديه لتأليف الرواية ، أما التجريب الروائي فهو فعلٌ محدودٌ داخل مفهوم الرواية السائد يعبر به الكاتب عن ذوق شخصي في التأليف أو التصوير أو اختيار الموضوع ،

(١) ينظر: ما وراء الواقع: مقالات في الظاهرة اللاواقعية، إدوارد الخراط، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٧: ١٣٥.

(٢) ينظر: الرواية العربية «ممكنات السرد»: ١٢٠.

ويستقي أشكاله من نفسه أو من تجارب حاصلة خارج بيئته"[١] ، بل مما يمكن استخلاصه "أن الرواية التجريبية رواية لا يجمعها سوى خروجها على السائد والمألوف ، لهذا كثرت التسميات التي أطلقها النقاد عليها وكلها ذات دلالة سالبة ، أطلقوا عليها اسم الرواية المضادة ؛ لأن الكلام على صناعة الرواية فيها يفوق الجهد المبذول في نسيج الحكاية نفسها ، واسم رواية الرفض ؛ لأنها رفضت الأخذ بالتدرج الزمني والتحليل النفسي والشخصية الروائية المطابقة للشخص ، مثلما رفضت ربط الحكاية بالواقع والتدرّج المنطقي من السبب إلى النتيجة في ترتيب الأحداث ، وأطلقوا عليها اسم الرواية التجريبية بسبب الأهمية المعطاة فيها للتجريب ، وربما أيضاً بهدف السخرية بسبب موقفها المناقض تماما للمذهب الطبيعي الذي دعا إليه إميل زولا في كتابه الذي يحمل عنوان «الرواية التجريبية»"[٢] ، وثمة رأي يرى أنّ الرواية التجريبية هي "مغامرة دائمة تبحث فيها الكتابة عن عوالم جديدة"[٣].

ومن اللافت أن يطالعنا في الإبداع الفني عموماً ومنه الإبداع الروائي مفهومٌ آخر ، قد يبدو ملتبساً مع التجريب لمتاخمتهما مفهوم التطور وهو التجديد ، إذ ثمة من يرى من الباحثين تطابق الرواية بين التجريب والتجديد من حيث الدلالة والمغزى في أنهما يدلان على التجدد والابتكار ، وهنا مركز التقائهما – حصراً – في هذا الجانب ، وكما هو واضح أنّ التجديد لا يعني بالضرورة التطور لكنه إلى مفهوم (المغايرة) أقرب ، أي إن التجريب يمكن أن يتكئ على تجربة سابقة ، لكن التجديد لا يجد كماً معرفياً في التجربة السابقة كونه يناقض التقليد بفعله التغييري ، وهذا يعود ببساطة إلى أن التجربة السابقة مغلقة عن ذاتها لا تعرض على الآخر القادم متكأ للتأسيس عليها ، وأن انغلاق التجارب الإبداعية الفنية على ذاتها يُعدُّ إحدى المزايا الأساس للمشاغل الإبداعية[٤] ، وبهذا يبقى التجريب المهاد للتجديد.

---

(١) الرواية العربية «ممكنات السرد»:: ١٢٢.

(٢) المصدر نفسه: ١١٩- ١٢٠.

(٣) المصدر نفسه: ١٣٠.

(٤) ينظر: تطور أم تجديد.. وشؤون روائية أخر، طه حامد شبيب، جريدة الأديب الثقافية، ع٣٧،=

وكما تعددت التسميات والمصطلحات ، فقد تعدد مصطلح الأدب النسوي ، وقد وجدناه يتنوع في تسميته وتتعدد وجهات النظر فيه ، بل وجدناه يتأرجح بين القبول والرفض ، وقد تعددت مفاهيمه ، إذ يشير الناقد د. محمد سالم سعد الله إلى أنّ مصطلح النسوية أو حركة المساواة بين المرأة والرجل ، أو حركة الانتصار للمرأة تقسّم بحسب رؤية توريل موي بثلاثة مصطلحات:

١-الحركة النسوية السياسية (**FEMHNISM**)

٢- الأنثوية (**FEMLEN**)

٣- النسائية (**FEMININITY**)[١] ، كما يذكر د. سعد الله أن اَيلين شوالتر قد حددت الكتابة النسوية بثلاثة أطوار:

١-الطور المؤنث وفيه ترى تقليد الكاتبات المعايير الجمالية الذكورية في الكتابة

٢ -الطور النسوي وترى فيه مطالبة النسوة الراديكالية باعطاء حقوق المرأة في الاقتراع والتصويت

٣- الطور الأنثوي وتطورت الكتابة النسوية في هذا الطور واتسمت بالحرية والخصوصية المفتعلة[٢] ، بينما ترى الروائية لطفية الدليمي أن مصطلح النسوية (فيمنسزم) (**FEMHNISM**) يقوم على ركيزة سياسية تتخذ من مناهضة (التمركز الذكوري) والنظام البطرياركي ساحة لنشاطه ويتحدد مجال عمله في مهمة(إيقاظ الوعي) وتحفيز الذات على الظهور ، أمّا مفهوم (الأنوثة) (**Feminine**) فيتجه إلى مجموعة سمات محددة ثقافياً ، والانثى (**Female**) هي مفردة تنحصر دلالتها في الجانب البايولوجي البحت والدالة على الاختلاف الجنسي وتقابلها مفردة(ذكر) وتنسحب على غير البشر في التسمية

=٢٠٠٤م، ص١٨.

(١) ينظر: النقد الاجتماعي النسوي.. وفلسفة الأنوثة، د. محمد سالم سعد الله، جريدة الأديب الثقافية، ع٤، ٢٠٠٤م: ٥.

(٢) ينظر: المصدر نفسه: ٤.

بينما يقتصر مفهوم(الأنوثة) و(الرجولة) على الجنس البشري في التقسيم الثقافي التربوي[1].

وتشير ناقدة أخرى الى أنّ هذا المصطلح قد لاقى رفضاً وقبولاً من لدن النقاد الغربيين أول ظهوره ، كما لاقى تنوعاً في استعماله ، ولكن قد تلاشتِ حدّية تلك الاختلافات عند استقراره وثباته ، كما تطرقتِ إلى بواكير الكتابة النسوية في الغرب وكان في عام ١٨٢٠-١٨٧٠ وهي الأعوام التي تمخضتِ عن ولادة إحدى عشرة كاتبة أمريكية في قبالة وجود ثلاثة روائيين ، وعزتِ هذا الفرق الى مسألتين الأولى إقبال النساء على قراءة الرواية ، بل إنّ غالبية جمهور الرواية هو من النساء ، والأخرى الدخول المبكر للنساء في مجال الكتابة الروائية فاصبحتِ العنصر الديناميي والتجديدي في الحركة الثقافية الغربية[2].

وكان للانفتاح المعرفي والثقافي أثرٌ في تنوع المناهج وتعدد الدراسات وانبثاق مفاهيم ومصطلحات ، ومنها الأدب النسوي ، على الرغم من وجود مواقف من بعض النقاد ترفض هذا الاجتراح لوجهة نظر معينة ؛ ذلك أنّ مصطلح الأدب النسويّ "شديد العمومة وشديد الغموض ، وهو من التسميات الكثيرة التي تشيع بلا تدقيق ، ولا يتفق اثنان على مضمونها ، ولا يتفقان على معيار النظر فيها ، وإذا كانت عملية التسمية ترمي أساساً إلى التعريف والتصنيف وربما إلى التقويم فإن هذه التسمية على الضد ، تبدأ بتغييب الدقة وتشويش التصنيف وتستبعد التقويم ، هذه التسمية تتضمن حكماً بالهامشية مقابل مركزية مفترضة"[3] ، بل ثمة من يرى أنّ المؤسسة النقدية الذكورية قد استثمرت مصطلح الأدب النسوي لإقصاء وتهميش ماتنتجه المرأة ، وأنّ فرضية الأدب النسوي يمكن أن تعزى إلى التفكير المسبق بعزلة المرأة

---

(١) ينظر: مشروع المرأة والثقافة، لطفية الدليمي، جريدة الأديب الثقافية، ع١٨، ٢٠٠٤م: ٥.

(٢) ينظر: روايات حنان الشيخ، دراسة في الخطاب الروائي، د. بشرى ياسين محمد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠١١م: ١١.

(٣) غرفة فرجينيا وولف، دراسة في كتابة النساء، رضا طاهر، دار المدى للثقافة والنشر، ط١، ٢٠٠١م: ١١- ١٢.

وضيف الفسحة المتاحة لها للتعبير عن نفسها بحرية أكثر ، ولقولبة نشاطها الفكري وتنميطه[1].

بينما ترى يمنى العيد أن تمييز الإبداع على أساس جنس الفاعل هو قول لا يخلو من خطورة قراءة الأثر بقراءة صاحبه ، وهو رأي لا يجد عند بعض ناقدينا غير التفنيد ؛ إذ إنّ ثمة عدولاً لـ(يمنى العيد) من رفض المصطلح إلى القبول به لتقول بعد أربعة عشر عاماً في إحدى مقالاتها: إن مصطلح الأدب النسائي يفيد عن معنى الاهتمام وإعادة الاعتبار إلى نتاج المرأة العربية الأدبي ، وليس عن مفهوم ثنائي ، أنثوي – ذكوري ، يضع هذا النتاج في علاقة اختلاف ضدي– تناقض مع الرجل الأدبي ، مما يؤكد هذا الرأي الأخير تطور رؤية للناقدة(يمنى العيد) ، فبعد رفضها خطورة الفصل بين أدب المرأة وأدب الرجل في عام ١٩٩١ ، تعود في عام ٢٠٠٥ لتجد في المصطلح إفادة في فهم تجربة المرأة الإبداعية[2] ، ويتضح من ذلك أنّ هذا العدول ناتج عن تبدّل في الرؤية النقدية للمصطلح ، بل لاستقراره وتداوله ، كما تتوفر حصول القناعة لاستعماله.

وإذا كانت بعض الروائيات ترفض المصطلح فليس لشيء سوى أنهن يكتبن مثل الرجل ، وبذلك فقد صرّحت الروائية(هدى بركات) بأنها ضد نسوية الكتابة ، وإنما تكتب مثل الرجل على الرغم من أنها قد اعترفتِ بالمصطلح[3] ، ويتمثل جوهر الحركة العربية النسوية بالمطالبة بحقوق المرأة ومساواتها مع الرجل[4] ، وتعدّ العناية بالأدب النسوي واحدة من اشتغالات النقد الثقافي وبما قام حوله من نقد نسوي أو اتجاه نقدي يختص بكتابة المرأة وعوالمها التي تنسجها على الورق وما فيها من خصوصية واختلاف تمتاز بها عن خطاب الرجل ، فضلاً عن أن هذه العناية تمثل من

---

(١) ينظر: المرأة وحرية التأليف، الهام عبد الكريم ، جريدة الأديب الثقافية، ع٩٠، ٢٠٠٥م: ٢٠.

(٢) ينظر: روايات حنان الشيخ دراسات في الخطاب الروائي: ١٨.

(٣) ينظر: رواية السيرة الذاتية.. رواية المرأة نموذجاً، ممدوح فراج النابي، مجلة فصول، ع٧٥، ٢٠٠٩م: ٣٦.

(٤) ينظر: الرواية العراقية من منظور النقد الثقافي دراسة في تحولات الانساق الثقافية: ٣٥.

الضفة الأخرى واحدة من التفوهات الخطيرة التي تدرج أدب المرأة بكل ما يصدر عنها ضمن لائحة العناية بالمهمشين والكائنات من الدرجة الثانية ، فهذه العناية كانت نمطاً من التفكير الحداثي ، ثم تعمق هذا التفكير في مرحلة ما بعد الحداثة التي قوّضت مراكز الهيمنة الفكرية والأدبية ، بل الثقافية برمتها ، وأولت اهتماماً مضاعفاً بما كان يعد في السابق هامشياً أو مهمشاً وألغت ، ولو على سبيل التنظير ، المراكز الثقافية ومواينسج فيها ، وحولها ، من إشعاعات كبيرة[1] ، فإذا انضوى المصطلح تحت مسمى إنساني واحد عندها تتجدد الدعوة إلى لغة غير جنسوية تخاطب مختلف مستويات الوعي الإنساني[2] ، ويلقى المصطلح قبولاً مستساغاً إذا تجلى الوازع الإنساني فيه ، وتمظهر الخطاب الإبداعي في ضوئه.

لقد كشف تعدد المصطلح تعدد وجهات النظر ، وهنا تجدر الإشارة إلى رسوخ القناعة في استعمال هذا المصطلح من دون سواه مع وجود المسوّغات لهذا الاستعمال ، ولذا تعددت المصطلحات وكان من بينها:

الأدب الأنثوي:

وهو من المصطلحات التي لاقت استحساناً عند بعض النقاد ، بل ثمة من رآه هو الأوفر حظاً في الإلمام بالنتاج النسوي لكونه مرتبطاً بالذات الأنثوية ؛ لأنّ "مصطلحات (أدب المرأة) ، و(الأدب النّسوي) ، و(الأدب النسائي) ، مصطلحات هامشية على مركزية وجوهرية مصطلح(الأدب الأنثوي) ؛ المصطلح الذي يتفوَّق على هذه المصطلحات الثلاثة بالتعبير الوافر والخلاق عن الإقامة الأصيلة في عمق الذات الأُنثوية ، وبقدرة هذا المصطلح غير المحدودة على التعبير عن ذلك العُمق وتلك الإقامة وما بينهما من طيّات وثنايا ، في النّهاية تنساب الأُنوثة لدى المرأة في كل ما تكتب ، لذلك تعدُّ أنوثتها جوهراً يتبدَّى في نصوصها الإبداعية التي هي نصوص الكتابة

---

(١) ينظر: بويطيقا الثقافة نحو نظرية شعرية في النقد الثقافي: ٨٧.

(٢) ينظر: الخطاب النقدي النسوي جدل التنظير والتطبيق، مها فاروق عبد القادر، مجلة الأقلام، ع٣، ٢٠٠٩م: ٤٤.

الأُنثوية ، ومنها نصوص الكتابة السَّردية كالرواية والقصة والحكاية والمسرحية التي تفترض وجود أنوثة ساردة"[1] ، وثمة من يرى أن (الأنوثة) تعدّ خاصة جوهرية وحقيقة لدى المرأة.

بينما يرى(يوغ) أن الأنثوية سمة في الرجال والنساء ، وهي إنما قوة تجذب وتربط الناس ببعضهم البعض ، وهي عامل مهم لأنّ يتكامل ويتعايش فيها الجنسان[2] ، ولذا فإن الكتابة الأنثوية تنطلق أساساً من هذه الخاصية الجوهرية والحقيقية للمرأة ، أما لدى العنصر الذكوري فإنها تعد عرضية مصطنعة ولذلك لا يمكن وضع مصطلح (الأدب الأنثوي) في تسلسل أو في تراتب بين مصطلحي(الأدب النّسائي) و(الأدب النّسوي)[3].

وتتعدد وجهات النظر في الارتكاز على هذا المصطلح من دون سواه ، وذلك بعرض بعض الحجج ، منها أنّه في الكتابة الأدبية ومنها الروائية تكون الكتابة الأنثوية قد عكست الطبيعة الداخلية للمرأة ، وبهذا يصبح النص والبطلة والأنثى فيه امتداداً نرجسياً للمؤلفة[4] ، ولعل مثل هذه الرؤية إنما تحجّم تطلعات الكتابة الروائية وتضعها ضمن أسيجة وهمية ، وبهذا لا يحق لها الغور في موضوعات خارج الذات الأنثوية ، لكنها في النهاية تبقى السمة المميزة للمرأة.

أدب المرأة:

امتدتِ ثنائية(الرجل/ المرأة) من المفهوم الوجودي الحياتي الى مضمار المعرفة وظلت النظرة الحياتية هي السائدة في التعامل مع الفكر النسوي ، كما بقيت ثنائية

---

(١) الأنوثة السّاردة، قراءات سيميائية في الرواية الخليجية، رسول محمد رسول، دار التنوير للطباعة والنشر، لبنان، بيروت، ط١، ٢٠١٣م: ١٧- ١٨.

(٢) ينظر: أنوثة العلم من منظور الفلسفة النسوية: ٣٥٧.

(٣) الأنوثة الساردة: ١١.

(٤) ينظر: قضايا الرواية العربية الجديدة الوجود والحدود، د. سعيد يقطين، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠١٠م: ٢٩٥.

(الرجل/ المرأة) مدارَ جدلٍ وتفشّت النظرة السائدة التي تقول بأصل الرجل وأنّ المراة تابعٌ له ، ولذا فقد ظل المنجز الثقافي النسوي أسير تلك الارتهانات بسبب الهيمنة الذكورية الواضحة(١) ، التي تعتقد أن العوامل البيولوجية والتناسلية ذات الفروق الحادّة بين الرجل والمرأة تمثل أساساً جوهرياً يؤثر في أنماط الكتابة(٢) ، وهو رأيٌ لايمكن أن نركن إليه بما لحقته من طروحات نقدية أثبتت قدراً عالياً من النضج في دقة الآراء وعمق التحليل ، ولكن يمكننا أن نقف على رؤية الناقدة "فرجينيا وولف" ونطمئن إليها ، ولاسيما هي من رائدات حركة النقد النسوي ، إذ اتهمت العالم بأنه مجتمع(ذكوري – أبوي) حجّم دور المرأة في إطلاق إبداعاتها الفنية والأدبية والفكرية ، بينما نجد (سيمون دي بوفوار) في فرنسا وهي رائدة الحركة النسوية قد وصفت المرأة بأنها التابع والمهمش وأن الرجل هو الذات القائدة والمهيمنة(٣) ، والحال أنّنا نطرح هذه الرؤية-على الرغم من تفشيها- ولكنها لايمكن أن تتساوق مع الفكر النسوي لا على المستوى التنظيري أو التطبيقي.

وعلى الرغم من الاختلافات المصطلحية التي أثارها المختصون في استعمال مصطلح من دون سواه ، فإننا وجدنا استعمالاً لهذا المصطلح ولكن ليس على قدرٍ كبير من الاستعمال ، إذ يستعمل أدب المرأة في قبالة أدب الرجل.

الأدب النسائي:

تعددتِ وجهات النظر في مصطلح الأدب النسائي ؛ فتارة يدل في تسميته على ماتكتبه المرأة ، وأخرى على موضوعٍ يختص بالمرأة ، والأدب النسائي لا يعني بالضرورة أن امرأة كتبته ، بل يعني أن موضوعه نسائي(٤) ، وإذا كان أحد النقاد يرى

---

(١) ينظر: تأنيث القص وتحولات السرد في النقد النسوي القصة النسوية العراقية أنموذجاً، عبد علي حسن، مجلة الأقلام، ع١، ٢٠٠٩م: ١٤٥- ١٤٦.

(٢) ينظر: الأنوثة الساردة: ١٣.

(٣) ينظر: الجسد في الأدب النسوي، منتهى طارق المهناوي، مجلة الأقلام، ع٣، ٢٠١٠م: ١٥٩.

(٤) ينظر: الكتابة النسائية الذات والجسد، عبد العالي بو طيب، مجلة فصول ،ع٧٥، ٢٠٠٩م: ٢٥.

"أن الأدب النسائي شعراً أو سرداً هو أدب تكتبه المرأة سواء أكانت قد تناولت قضية المرأة أم لم تتناولها"[1] ، فإنّ لهذا الرأي رؤيةً مغايرةً ؛ ذلك أنّ "(الأدب الأنثوي) مصطلح يشير الى تلك الكتابة النسائية التي تتخذ من جسد المرأة وكيانها وعاطفتها بؤرة للأحداث"[2] ، وأن مصطلح النسائي معنى التخصص الموحي بالحصر والانغلاق في دائرة جنس النساء[3] ، ولذلك تبنّى بعض النقاد مصطلح(الأدب النسائي) ، إذ يعدونه بديلاً عن المصطلحات الأخرى ، وهم "د.سعيد يقطين ، ود.عبد الله ابراهيم ، ود. محمد الباردي ، ود. محمد طرشونة ، ود.بثينة شعبان ، ود. سوسن ناجي رضوان ، ورشيدة بنمسعود ، ود. شيرين ابو النجا"[4] ، كونه يدلُّ على الإبداع ؛ لأنّ المرأة المبدعة عندما تكتب في ما تريد أن تقوله إبداعياً ؛ فهناك (الأدب النسائي) ، التي تلجأ فيه المرأة إلى أساليب أدبية وجمالية محضة ، ولا تتبنى فيها أي موقف مسبق من الرجل سوى تلك المواقف التي يفرضها السياق ، أو فيما يخص وضعيات الأشّخاص[5] ، بل ثمة دعوات متعددة تسعى إلى تأكيد الخصوصية المطلقة للأدب النسائي من خلال استبدال وتحويل المراكز وتقويضها وذلك بتبادل مركزية الرجل والمرأة وإلى إقامة علاقة توازن وتحاور في مفاهيم المشاركة بدل تغليب طرف على آخر ، وهي رؤية أفرزتها المنهجيات الحديثة التي تهدف إلى إعادة التوازن بين المرأة والرجل ، وذلك بتهشيم أنظمة التمركز وآلياته التي دفعت بالرجل وثقافته إلى الأمام ، وجعلت من المرأة تابعة له[6].

(١) السرد النسائي القصير في العراق (مقاربة نقدية في مجموعتين قصصيتين)، د. نادية هناوي سعدون، دار الشؤون الثقافية العامة، الموسوعة الصغيرة، بغداد، ط١، ٢٠١٤م: ٢١.

(٢) الخطاب النقدي النسوي جدل التنظير والتطبيق: ٤٢- ٤٣.

(٣) الأدب النسوي وإشكالية المصطلح، مفيد نجم، مجلة علامات، ع٥٧: ١٦٦.

(٤) الرواية العربية ما بعد الحداثية، تقويض المركز- الجسد- تحطيم السرديات الكبرى، د. ماجدة هاتو هاشم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠١٣م: ٢١٢.

(٥) ينظر: جماليات السرد النسائي، محمد معتصم، مقال، http||motassim.canalblog.com.

(٦) ينظر: الجسد في الأدب النسوي: ١٥٨.

ومما يكشف عن تعدد هذه المصطلحات أنها توسّع من دائرة الحوار وتكشف عن المسوغات التي تبرهن وجود هذا المصطلح من دون سواه ، ولكن يبقى المصطلح (النسوي) أكثر المصطلحات تداولاً وشيوعاً في المدونة النقدية.

الأدب النسوي:

لقد دخل مصطلح الأدب النسوي حقل التداول الثقافي والنقدي العربي في النصف الثاني من سبعينيات القرن العشرين ويشير في معناه إلى الأدب الذي تكتبه المرأة[١] ، وهو من أكثر المصطلحات تداولاً ، ويشكّل حضوراً راسخاً في المدونة النقدية لأغلب النقاد والباحثين ، وينطلق "النقد النسوي في نظرته إلى الأدب النسوي من منطلقات أساسية أبرزها الفرضية التي تقول بوجود خصائص نوعية في النصوص التي تبدعها المرأة تبعاً لوعيها الخاص بها الذي تنفرد به في نظرتها للأشياء والعالم من حولها والمتشكل على وفق تجاربها البايولوجية والنفسية والاجتماعية والثقافية التي تمرُ بها ، ولدورها الجديد في المجتمعات اليوم بعد عصور الاضطهاد والقهر ورغبتها في تحقيق نص ابداعي متمرد على الوعي الذكوري ، منفتح على الماضي الراهن والمستقبل"[٢].

وفي الكتابة النسوية تلجأ المرأة إلى توظيف الأدب كأداة للاحتجاج على أوضاعها الاجتماعية والأسرية والتعليمية والسياسية ، بل على أوضاعها عموماً داخل المجتمع الذكوري ، وكذلك للاحتجاج على الرجل[٣] ، وأنّ الكتابة النسوية هي كتابة مؤدلجة وقد رُسِمتِ لها الخطى من الحركة النسوية ودعاتها من المناضلات من أجل تحرير المرأة ومساواتها بالرجل على كل الأصعدة[٤].

---

(١) الأدب النسوي وإشكالية المصطلح: ١٦٠.

(٢) الخطاب النقدي النسوي جدل التنظير والتطبيق: ٤٣.

(٣) ينظر: جماليات السرد النسائي.

(٤) ينظر: الخطاب النقدي النسوي جدل التنظير والتطبيق: ٤٢.

ويعرض د.سعيد يقطين للناقدة نازك الأعرجي أسئلتها المتعددة التي تذكر فيها: هل إذا أقررنا بوجود أدب نسوي أن نقر بالمقابل بوجود أدب رجالي؟. وتجيب عن هذا الاستفهام الاعتراضي بقولها: وفي الواقع لا يعارض الأدب النسوي بالأدب الرجالي ، بل بأدب المجتمع ، وعندما يفرض علينا هذا الجواب سؤالاً آخر: ما هو أدب المجتمع؟ نجدها في الصفحة نفسها ، وبمحاذاة العمود نفسه ، تناقض ذاتها أو في الأقل تتجاوز التعارض الذي توهم به لتسجل الحقيقة التي تؤمن بها وهي كما تقدمها بين مزدوجين بقولها: فالرجل هو المجتمع ، والمجتمع هو الرجل. أي أن "أدب المجتمع" هو "أدب الرجل". وفي ذلك تصريح واضح ومباشر إلى وجود أدبين: ذكوري وأنثوي(١).

ولاسيما أنّ النسوية أصبحت من أكثر الحركات إثارةً للجدل في العقود الأخيرة ، وظهر تأثيرها في كل جوانب الحياة الاجتماعية والسياسية(٢) ، ويبقى الأدب النسوي ممارسةً "ورؤيةً ثقافيةً جماليةً متميزةً ، إذ يهتم بالمنجز الثقافي الإبداعي للمرأة ، ويؤكد عليه"(٣) ، كونه يمثل الكتابة من وجهة نظر نسوية ويعكس توجهاتها ، وبهذا تظل النسوية حركةً منفتحةً "على مختلف المؤثرات المعرفية والفنية ، فقد نهلت بشكل تهجيني من الفرويدية والماركسية والوجودية ، كما تقاطعت بوعي ضدي أحياناً مع التأويلات التعسفية للنص والوعي الديني ، وتعالقت بما يشبه التبني لصراعات الحداثة وما بعدها"(٤).

وتتفق أغلب الناقدات على ضرورة وجود الوعي النسوي لتحقق الخصوصية في الكتابة الأدبية النسوية بل لا بد أن تتوفر علامات(المؤنث) فيها(٥) ، وأن الأدب

---

(١) ينظر: قضايا الرواية العربية الجديدة الوجود والحدود: ٢٧٩- ٢٨٠.

(٢) ينظر: افتتاحية، هدى وصفي، مجلة فصول، ع٧٥، ٢٠٠٩م: ٨.

(٣) مئة عام من الكتابة النسوية أم مئة عام من الرواية النسوية؟، د. بشرى ياسين محمد، مجلة الأقلام، ع٣، ٢٠٠٩م: ٦١.

(٤) شعرية الأيكوفمينزم النص النسوي مختبراً للوعي بالطبيعة، محمد العباس، جريدة الأديب الثقافية، ع٩٧، ٢٠٠٥م: ١٠.

(٥) ينظر: الأدب النسوي وإشكالية المصطلح: ١٦٨.

الحقيقي هو من يركن للإبداع ، وما مصطلح(نسوية) إلا تعبيرٌ عن جملة ما تكتبه المرأة من أدب ، وهو لا يحمل دلالات تفضيلية ، ولا يراد بالمصطلح تفضيل أدب المرأة عن أدب الرجل ، فالمرأة الغربية خاضت صراعاً مريراً حتى امتلكت حريتها ، وهي الآن عندما يقاس أدبها مع أدب الرجل يكون الفاصل بينهما الإبداع[١] .

وتدعو الناقدة نازك الأعرجي إلى استعمال مصطلح الكتابة النسوية ؛ لأن هذا المصطلح يقدم المرأة والإطار المحيط بها المادي والبشري والمعرفي والاعتباري.. إلخ في حالة حركة وجدل[٢] ، ويحدد(إدوارد سعيد) الأدب النسوي بأدب المرأة ، بل يؤكد ذلك في رؤيته على أنّ الادب الذي تكتبه المرأة يسمى كتابة المرأة ، أو الأدب النسوي الذي هو من إنتاج المرأة تحديداً ، موازياً للأدب الذي يكتبه الرجل[٣] ، وهو مايؤكده محسن جاسم الموسوي ويشير إلى أن الكتابة النسوية هي كتابة بقلم امرأة بينما الكتابة الأنثوية تشير إلى خصوصية المرأة[٤].

وممن تبنّى هذا المصطلح وعدّه الأوفر تمثيلا للأدب الذي تكتبه المرأة مجموعةٌ كبيرةٌ من النقاد وقد فضّلوا مصطلح الأدب النسوي دونما سواه وكان منهم:"د. يمنى طريف الخولي ، ونازك الأعرجي ، ود. ماجدة حمود ، ود.محمد معتصم ، ود. محمد عبد المطلب ، ود.ابراهيم خليل ، ود. محمد نور الدين أفاية ، ود.صالح بن مفقودة ، ود.مفيد نجم ، ود.رفيف رضا صيداوي ، و د.جابر عصفور ، ود.نزيه أبو نضال"[٥] ، ولعل هذا التأكيد ينطلق من أنّ الشرط الأساس في الأدب النسوي أن يكون من إبداع المرأة ، وهو ما نجده عند أغلب الباحثين في هذا المجال[٦] ، وهو ما تؤكده الناقدة

---

(١) ينظر: روايات حنان الشيخ دراسات في الخطاب الروائي: ١٩.

(٢) صوت الأنثى، نازك الأعرجي، دار الأهالي، دمشق، ١٩٩٧م: ٣٥.

(٣) ينظر: الثقافة والامبريالية، ادوارد سعيد، ترجمة: كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت، ط٢، ١٩٩٨م: ٥٣.

(٤) النظرية والنقد الثقافي، محسن جاسم الموسوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٥م: ٧٥- ٧٦.

(٥) الرواية العربية ما بعد الحداثية: ٢١٢.

(٦) الرواية النسوية في الادب العراقي، ١٩٩١- ٢٠٠١م، دراسة في البنية السردية، خالدة حسن=

د. بشرى البستاني من أن مصطلح أدب المرأة نسوي وأدب نسائي وأدب أنثوي أو أنوثي أو نقد أنثوي "لكن المدقق في هذه المصطلحات يجد أن كلاً منها يختص بسمات خاصة ، فالأدب النسائي يشير إِلَى كل ما تكتبه المرأة عموما سواء أكان تقدميا أم منضويا تحت المظلة الذكورية وسماتها الَّتِي تكرس التبعية والضعف والدونية ، والتي تؤمن بهيمنة المؤسسة الأبوية بكل ماتملك من سلطة تاريخية ، بينما نجد مصطلح الأدب النسوي اليوم من أكثر المصطلحات الَّتِي يزداد حضورها مع عمق وعي النِّساء بحقوقهن الشخصية والعامة فِي جميع المجالات وبتصاعد نضالهن من أجل هدم كل المعيقات الَّتِي وقفت دون نيل المرأة مكانتها الَّتِي تستحقها إنسانة تتمتع بقدرات ومواهب لا تقل عن قدرات الرجل ومواهبه"[(١)] ، إذ تؤكد الناقدة د.بشرى البستاني مركزية مصطلح الأدب النسوي في قبالة المصطلحات الأخرى ، وهو رأيٌ تركن إليه قناعاتنا.

=خضر النعيمي، (اطروحة دكتوراه)، كلية التربية –ابن رشد- جامعة بغداد، ٢٠٠٦م: ٢

(١) ملامح النسوية في الرواية العربية رواية (المحبوبات) لعالية ممدوح مثالا، أ.د. بشرى البستاني، مجلة الأقلام، ع٣، ٢٠١٤م: ١٠٧.

المحور الرابع:

التجريب
في الرواية النسوية.. السيرورة

لقد تجلت الرغبة والهدف لدى الروائيات العراقيات ، وتوفرت القدرة على تحقيق مؤشرات ثقافية تمتلك زمام التغيير ، على أن تكون العلاقة قائمة على الصراع الفكري ، والعمل على أرضية مشتركة تقوم على المبدأ الإنساني لا على الاختزال الأنثوي ، فمعرفة الذات لا تتحقق إلا بالآخر ، فإذا تحققت تلك المنطلقات في المشروع الإبداعي ، وارتكزت على البناء الفكري ، عندها ينتهي الجدل ويتكرّس الحوار لتكون نقطة الانطلاق من أرضية معرفية.

ولعل واحدة من ظواهر الكتابة العراقية بشكل عام ، والرواية منها بشكل خاص ، ظاهرة كتابة الرواية العراقية النسوية ، والتي يمكن أن نتلمس البداية الأولى لها عام ١٩٥٤م في رواية(من الجاني) للروائية حربية محمد ، وقد لحقتها بعض الروايات المعدودة وصولاً إلى منتصف التسعينيات لتشهد مرحلة النضج الفني ، ويزداد وضوح هذا النضج حين يصل إلى نهاية التسعينيات وبداية الألفية الثالثة[١] ، وقد شهدت تلك الكتابة التي نعني بها "كتابة المرأة للرواية ، فضلاً عن أنّ هذه العناية تمثل من الضفة الأخرى واحدة من التفوهات الخطيرة التي تدرج أدب المرأة بل كل ما يصدر عنها ضمن لائحة العناية بالمهمشين والكائنات من الدرجة الثانية ؛ فهذه العناية كانت نمطاً من التفكير الحداثي ، ثم تعمق هذا التفكير في مرحلة ما بعد

---

(١) ينظر: الرواية النسوية العربية في العراق.. من الحضور الى الظاهرة، د.نجم عبدالله كاظم، www.iraqiwomensleague.com.

الحداثة التي قوّضت مراكز الهيمنة الفكرية والأدبية ، بل الثقافية برمتها ، وأولت اهتماماً مضاعفاً بما كان يعد في السابق هامشياً أو مهمشاً ، وألغت- ولو على سبيل التنظير- المراكز الثقافية وما ينسج فيها ، وحولها ، من إشعاعات كبيرة"[1] ، إذ تطوّر الهامش أو الهامشيون و"صار مصطلحاً يدل على الأغلبية الصامتة ، الذين لا نجد لهم صوتاً واضحاً في الإعلام ولا في الفنون ولا في الثقافة النخبوية ، بل هناك دائماً من يتكلم باسمهم ويوظفهم سياسياً"[2].

ولهذا لا بدّ لنا أن نتحدث عن التهميش والتغييب المقصود الذي غيّب وجود المرأة ؛ ذلك أنّ الحديث عن المرأة لا يكتسب صفة جديدة في العصر الحديث ؛ لأنها كانت مدار حديث الفلاسفة والمفكرين منذ الانطلاقة الأولى لحركية الفعل الذهني في تاريخ المعرفة والفنون ، ويرى إفلاطون أنّ الدولة إذا أرادت أن يكون دستورها كاملاً لا بدّ أن تعترف بالنساء لأنها في حدود طبيعتها تستطيع أن تمارس كل شيء كالرجل ، وليس ثمة وظائف تخص المرأة وأخرى تخص الرجل[3].

ومما يُذكر أنّ تاريخ الحركة النسوية في العراق ، بدأ مع إصدار الدولة العثمانية ١٩٠٤ بياناً سجلت بموجبه عدد النساء في العراق ، وقد منحتْ كل واحدة منهن تذكرة عثمانية أسوة بالرجال ، وعندما أعلن الدستور العثماني في تموز ١٩٠٨ ، بدأ جميل صدقي الزهاوي حملته من أجل تحرير المرأة ، وفي عام ١٩٢٤ افتتح نادي باسم (نادي النهضة النسائية)[4] ، وقدّمت المرأة انجازات عديدة في ميادين الثقافة والعلم وبدأ دورها الثقافي في المواقع السياسية والثقافية والاجتماعية ، وأثبتت قدرتها على تحمل المسؤولية في العمل ووعي أطروحة(الحرية) والتحرر ومقاومة التخلف والإسهام في بناء ثقافة المجتمع المدني ومؤسساته منذ قيام الدولة العراقية في عام ١٩٢١م[5].

---

(١) بويطيقا الثقافة نحو نظرية شعرية في النقد الثقافي: ٨٧.

(٢) الرواية العراقية من منظور النقد الثقافي دراسة في تحولات الانساق الثقافية: ٥٣.

(٣) ينظر: النقد الاجتماعي النسوي.. وفلسفة الأنوثة: ٥.

(٤) ينظر: مئة عام من الكتابة النسوية أم مئة عام من الرواية النسوية؟: ٦٥.

(٥) ينظر: مشروع المرأة والثقافة ، لطفية الدليمي، جريدة الأديب الثقافية، ع١٧، ٢٠٠٤م: ٥.

لقد أنتج التحول في المضمار الروائي النسوي إضافةً في النتاج الإنساني ، وهذا ما انسحب على الحياة الثقافية ، ذلك أنّ هذا الانشراخ الإبداعي الذي تكتبه المرأة والآخر إنما يحرك الإبداع ويدفع به نحو مناطق جديدة ، كما لا يمكن الإمساك بطرفي هذا النتاج حتى لا نفقد حلقةً مهمةً من حلقات الإبداع الإنساني ، ومحطةً زاخرةً بالرؤى وهي تعيش عصورها الفكرية والثقافية ، ومن ثمّ فإنّ النتاج الإبداعي قد ارتكز على الاثنين ، وأنّ القراءات النقدية لاذت بهما واستقت من معينهما مبرزة عن خصائصهما ومستوياتهما وملامح خصوبتهما.

وثمة رغبة جادة للخوض في هذا المضمار ولأسباب عديدة منها أنّ النتاج الإنساني لم يكن حكراً على أحد من دون الآخر ، وأنّ الثقافة المتحققة هي منجز سواء كان المحقق ذكراً أم أنثى ، وما الضير في وجود محاولات فنية نسوية مستفيضة للوصول بها إلى دلالة تعاضد المغامرة لتحقيق الإنجاز ، وهي تمارس التنوع في إجراءات التجريب في الرواية النسوية ولا سيما أنها تعيش لحظة فوران إبداعي ، ولا يمكن القول إنها تعيش لحظة انفصال متناه ، ولاسيما بعد عجز الآخر من الإدلاء بمآلاتهن أو التعبير عنهن.

وتبقى الخصوصية الفردية في المجال الإنساني عاملاً للتكامل لا الاختلاف ، وكما يمتلك الرجل خصوصياته الدالة فإنّ للمرأة خصوصيات أخرى ، وأنّ الرجل مهما بلغ من تصوير واقع المرأة فإنه لن يستطيع تصوير الدهاليز المعتمة لنفسية المرأة التي يصعب على الرجل فهمها أو الإحاطة بها ، وهي رؤية يثبت مضامينها أحد الروائيين ، إذ يذكر: أنا شخصياً في تعاملي مع كل بطلات أقاصيصي ورواياتي قد تعبت أكثر من تعبي مع الأبطال من الرجال ، لأن كل رجل من الممكن أن أتلبّسه وأكونه أما المرأة فلا ؛ ذلك أنّ المرأة تكون أقدر على التعبير عن ذاتها وعالمها الداخلي والمحلي(بيئة البيت مثلاً) وتجارب الحمل والوضع والرضاعة ، أو علاقة الأم بابنتها أو المرأة بالمرأة ، وهذا ما يؤكد خصوصيتها ، وخصوصية تجربتها والتعبير عنها[1] ، ولعلها تجد تأكيداً عند أحد الروائيين حين يذكر: يحق لي أن افتقد لغةً

---

(١) ينظر: روايات حنان الشيخ دراسات في الخطاب الروائي: ٢١.

نسويةً ؛ فأنا لا أستطيع أن أكتب بدل المرأة ، لا أستطيع أن أكتب عن أشياء لا أعيشها ، التمايز موجود على مستوى التمييز الوجودي[1] ، بل تصرّح إحدى الروائيات بأنها مؤهلة لامتلاك مفاتيح أسرار النفس الأنثوية لكونها أمراة[2].

ولهذا يظل التجريب طموحاً يشغل حيزاً مهماً في سيرورة الإبداع المستمر والمتجدد ، كما يشغل الفكر الإنساني ، وتظل الكتابة الروائية بفعل التجريب موسومة بالتحولات على مستوى اللغة والتخييل والخطاب ، وتعددت وجهة النظر للسرد النسوي في استعمال الممكنات التقنية والتعاطي مع المنجز الروائي بوافر التفاعلات الفكرية والإنسانية ، فمنها ما يؤدي إلى نتائج ايجابية ، فتنقل لنا أن تفاعل الكلمات بعينها تنتج هدفاً معرفياً وبتفاعل أخريات ينتج لنا الدلالات التي تسير بموازاة الفعل الروائي ، كما شكلت المنظومة اللغوية مرجعيةً كبرى ، انطلاقاً من بنية الرواية وهي لم تنتهِ عند حدود التشكيل ، بل أمعنت رؤاها في تأثيث البنية الداخلية والخارجية ودعت لِمن يقرأ إلى مزيد من التماحك والاجتهاد في الدخول إلى عالمها والى التجرد من الوازع الذاتي في الفحص إلى الموضوعية في التمعن.

وعلى الرغم من تعدد الثقافات وتباين القدرات واختلاف الظروف والبيئات وتنوع الدوافع ، إلاّ أنّ اللغة كانت محط اهتمام الجميع وأنّها شغلتهم للاهتمام بها ولا سيما أنّها تعدّ المتن الرئيس لبلورة السياق الروائي ، فهي من عززت الشواهد ورفدت دائرة التغيير ، بل هي من اقتضتِ إلى ضرورة سحب الخطاب الروائي إلى منطقة الفلسفة وانفتاحه على الفكر الإنساني وعلى مصادر علمية جديدة لترصين وجوده ، وإجمال ملامحه وامتداداته ، وبهذا كانت الحاضنة المنطقية للمنظومة العامة كما شكّلت حضوراً مميزاً ، إذ تكرّس أثرها في ترصين الخطاب الروائي وإخضاع مقولاته للمراجعة العلمية ، وهي تؤشر رصانة الجهد الفاحص الموضوعي الذي أفرغت فيه تأملها.

---

(١) ينظر: الأنوثة الساردة: ١٤.

(٢) في حوار مع الروائية سميحة خريس، حاورها: عبد عون الروضان، جريدة الأديب الثقافية، ع٦٠، ٢٠٠٥م: ١٨.

لقد لازمَ التجريب حياة الإنسان وشكّل هاجساً له في تخطي المعهود وارتياد طرق جديدة أو تغيير الواقع القابع فيه ، وإنه يشمل المجالات الحياتية والإنسانية والثقافية والعلمية كلها ، بل يرى رولان بارت "أن النشاط الإبداعي هو بالأساس رؤية للحياة"[1] ، كما انفتح النص الروائي العربي "على التجريب والبحث ، حتى صار ذلك بلا حدود ، وصارت كل رواية ، وهي تسير في الاتجاه نفسه كأنها تجربة قائمة بذاتها ، لا صلة لها بغيرها"[2] ، ولا شك أن من بواكير المحصول الروائي أنه يدعو إلى تنشيط جدليات الوعي والحركة ، إذ ثمة تجريب لا يمس روح الرواية ولا يغير إلا في بعض مفاصلها ، أو تجريب قائم على ملامسة جسد الرواية ، وبهذا تمَّ الارتكاز على التجريب الذي يقوم على إحداث خلخلة فنية.

لقد تبلورت الرؤية النسوية عن موضوع التجريب ، وحاولت الخوض في النص الروائي بأدوات وآليات أسهمت في نضج رؤية خاضعة للفكر النسوي عبر الكشف عن الوعي الممكن ، الذي تجلى بفضل الوعي المعرفي لها ، فكانت الانطلاقة عامة وفي شتى المجالات لتراكم أفرزته السنين المقموعة ، والمرأة كائن إنساني يعتريها ما يعتري الآخر ، وبها ضرورة للبحث والمقاربة والاشتغال من أجل الوقوف على مساحات عديدة ضمن الإطار الإبداعي المترامي لتنتج ما يوازي وجودها فكلما ازدادت الهموم وتطورت الحياة ، ازدادت الحاجة إلى العطاء وتحقق الإنجاز ، فهي لم تتكئ على الواقع فقط في رسم رؤيتها الروائية ، وإنما اتسعت تلك الرؤية لتشمل الحياة والإنسان ، وكشف المسكوت عنه ؛ رغبةً في مقاربة ذلك المقموع في المساحات السردية.

وعلى الرغم من الانفتاح لمرحلة ما بعد التغيير إلاّ أنها اتسمت بالتداخل والتعقيد مما سينتجان إلى توضيحات مشابهة لهما بعدما أفضيا إلى مهمة التغيير وسيلةً مفترضة ، مما جعل المهمة تبدو للوهلة الأولى أنها طبيعية لكنها ليست باليسيرة ، وهي بحاجة إلى المجابهة ، وتحمل المشاق في أقل توصيفاتها ؛ ذلك أنّ الرؤية

---

(١) **الرواية الجديدة بنياتها وتحولاتها: ١٣٨.**

(٢) **قضايا الرواية العربية الجديدة الوجود والحدود: ١٥٩.**

قد مرّت بمراحل امتازت بالخصوبة والحضور وعيّنت شواخصها في تضاريس الثقافة العراقية والعربية وهي ترفدها بالمعرفة الإنسانية لتأسيس بنية مدنية تتوافر فيها المؤهلات لتنتج حضارة مضيئة وخصوصاً ما ينزع منها نحو الرؤى الإنسانية وتشكلات الواقع وإعادة إنتاجه ، فكان لا بدّ من الحديث عن نتاج إنساني وما تمخض عنه وما نشط فيه من حركة جديدة ، وهي تراقب بحذر المشهد الثقافي العراقي ومسايرة المشهد العربي والحراك الثقافي القائم فيه بعد أن امتد دهراً طويلاً يقوم على التجريب ، ويعتمد على الترجيح الإبداعي في الاحتكام لمظاهر التطور والازدهار الفكري ، وتلّمس الروائيون طريقهم إلى إيراد جملة من العوامل الإبداعية لتأثيث ملامح تشكّل الخطاب الروائي.

وفي دائرة التوضيح المعرفي يبدو الأثر الروائي النسوي محفّزاً للكشف والبحث والتنقيب ، وهو يزخر بدور واضح ويضطلع بأثر بارز تجد الإشارة إليه بالدراسة والاهتمام بوصفه فعاليةً كبيرةً يقع الاختيار عليها للوصول إلى نتائج مثمرة توافرت فيها أدوات البحث ؛ لتكون مادة الكشف ولاستجلاء تحولاتها وسعتها بين علاقاتها المتداخلة ، وقد وجدت في الكتابة ما يحقق ذلك ، إذ "إن الكتابة أعطت السرد بعداً إبداعياً ومعرفياً جديداً ، وهو ما أسهم في إثراء التجربة السردية وإغنائها على المستويات المُلَمَح إليها على مستوى الأنواع والأشكال والأساليب"(١)

واستمدتِ الروائية تجريبها من مشاهد الحياة التي وجدت فرصتها في متابعة أحداثها في الكتابة الروائية فكانت تتخذ من بؤر الحياة مغنماً للتجريب ، وبتلك المناقشات والحوارات استطاعتِ أن تنتزع اعتراف المؤسسة الثقافية وأن تكشف عن رأيها في إبعاد الرواية عن الهامش الذي عزل الرواية العراقية ماقبل التغيير ، ولذا راحت تستشرف الحدث وتتقصى مظاهر الاختلاف بحثاً عن مدارات الجودة في نسيج بنية الرواية ، وبهذا شهدنا ولادة نماذج روائية عراقية نسوية متنوعة ومتعددة أبدت من الجهد ما يبدو جديراً بالمعاينة ، وأنّها كرّست جهوداً بحثيةً في السرد الروائي ما يتيح

---

(١) قضايا الرواية العربية الجديدة الوجود والحدود: ٤٢.

لها رؤيةً أخرى ، وجرى المشروع التجريبي بمقدمات وتمظهرات كانت بمثابة ورشة عمل معززة بتقنيات فنية ، وترتسم أنماط العلاقات بينها وبين الآخر من خلال الإيمان بقاعدة الفكر وسيلةً للاتزان الإنساني.

تلك الإرادة هي التي تبنت هذا الطرح ، وآمنت بتعدديته بعيداً عن المقصلة التي تفرضها غطرسة السلطة وتنتهك بها المعيار الإنساني ، أما الموضوعات التي طرحت للإيضاح فهي هوية الذات وتشييدها ، إنما كان يطرحه الفكر الروائي النسوي وسائلَ تفضي إلى قيمةٍ ، بل في أحايين أخرى قد عرضت مواقفَ تخصها وناقشتها ، كما عللتِ جدلية الحُب والكره عند المرأة وتناولتها تناولاً موضوعياً ، ولو كانت -كما يزعمون- تفتش في الخلاف لركزتِ على القضايا الساخنة وزادتِ من حدّتها ، لكنها لجأتِ إلى بلورة الخطاب الإبداعي ليفصح عن تجاورٍ بين إبداعين يصبان في مجرى إنساني ، ولعبت دوراً في العناية بالنسيج الروائي وتجديله لتكرس حضورها ، وإخضاع مقولاته للمراجعة العلمية ، ففتحت باباً لأسئلة حملت أجوبةً ممتنعةً وجاست استقراءً لمعالجات فنية ، بل هي تنزع لانتهاج آليةٍ تكشف عن محاولاتها في الإحاطة بمستويات الإضافة والحضور لمزيد من التأمل والتنظيرات ، وأخذتِ محاولاتها لتأصيل موضوعات أنجبتها مراجعاتها وتمحيصها.

وعلى الرغم من أنّ الحرية الكتابية ما زالت تعاني الانغلاق أمام الانفتاح الفكري ، كما يعاني المنعطف الروائي من حواجزَ وشروخٍ معرفية متصدعة بسبب صناعة الأنوية التي تُلغي الآخر وتحبس إبداعه في قمقمٍ لا يسمح للإبداع بالظهور ، وتلك الأنوية تمارس وجود التخثر على مناطق الرواية ولاتجيز للرؤى الجمالية والمعرفية بالظهور والتمدد ، إلاّ أنّ المُنَاوَءَة الجمالية تسمح بالتعددية وتتسع لمساحات معرفية ومنهجية بين النص والواقع والثقافة ، وتركز على الخبيء والمعلن والفجوة والاتساق والوهم والحقيقة في مناجزة النموذج المعرفي ، ومباغتة شروخ الواقع ، وتأكيد ذلك على أنه ليس تبايناً في تحويل منهجية الأدب والفكر من حالتها الأيقونية الحرفية إلى خلخلة في النظم المعرفية ، وإنما لبلورة مفاهيم يندرج الفكر فيها مع الرؤية لتنطلق الفكرة من رحم الثقافة لا من رحم الوجود ، والواقع الذي فرض سطوته بديلاً

يؤسس لخطابات المحو والغياب وتفعيل أسطرة القمع الإنساني وتهيئة الأجواء السائدة للواقع الذكوري في تمايزٍ يفرز المواجهة والتخندق ، إذ ما يعلو تلك المصادر الواردة التميز والغلبة والقوة وإنما الخضوع لمنطق التكوين الثقافي وعدم الركون للتبعية.

إن الرواية الجديدة لا ترفض في مجملها الرواية التقليدية[1] ، والرواية التقليدية ظلتْ تنظر بعين الاحترام "إلى التاريخ حتى مطلع القرن العشرين الذي شهد تحولات جذرية تغيرت معها مفاهيم سابقة كانت سائدة ، كانحسار دور الفرد في صنع التاريخ ، وتخلخل القيم الأخلاقية والاجتماعية ، وتعقد الحياة ، وقد وجدت هذه المتغيرات صدىً لها في الرواية الغربية التي تغيرت نظرتها إلى التاريخ ، فاحتقرته ، وأنكرته ، وألغت الشخصية ، واستبدلت الرقم بها ، وحطمت خط السيرورة التاريخية ، أي التسلسل الزمني للأحداث ولكن الرواية المعاصرة –على الرغم من تنكرها للتاريخ- لم تستطع أن تتخلى عنه نهائياً ، واقصى ما فعلته هو أنها تحولت إلى معاناة التاريخ ، بدلاً من لكونها حليفة له ، كما كان شأنها في الطور التقليدي"[2].

وتتماشى الرغبة للمتلقي في ضرورة إحداث تغيير في خارطة العمل الأدبي ومنه العمل الروائي ، وهذا الحال هو شعور المبدع واجتهاده في عدم تشابه الخطوات من دون القبول بالاجتياز في الهيكلة والمضمون ، بل لا بدّ من تشكيل إضافة بتكنيك واضح وقدرات فيها جذب ثقافي ، وهذا ما شهدته الأعمال النسوية الروائية في تجاوزها للأطر المألوفة مع فتح قنوات الحوار مع الروايات التقليدية لنهوضٍ جديد يؤول إلى مفارقة وتغيير وتجاوز ، وكان التجريب إما أن يقوم على محاورة الماضي ، أو بتقديم جديد مختلف ، أو بالارتكاز على المنحى الغربي من خلال تجسير الرؤى بمفرداته والنهل من مضامينه في أفكار متنوعة قابلة لطبع رؤى تحاور الرؤى السابقة وتحتكم إلى متغيرات أخرى تعيد الوعي الفني إليها ، لذا فمن الروايات ما كانت ساندة لرواية لاحقة.

---

(١) ينظر: الرواية الجديدة بنياتها وتحولاتها: ٤٩.

(٢) توظيف التراث في الرواية العربية، محمد رياض وتار، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٢م: ١٠١- ١٠٢.

لقد نسجت الروائية من تشكلاتها الفنية معماراً روائياً تركت فيه كثيراً من الأسئلة التي تولّد أسئلةً شتى ، وله القدرة على تطويع الشكل الروائي وتعزيزه بالرؤيتين الفنية والجمالية الناظمة لرواية وتأكيد نزعتها الإنسانية وما ينضوي تحتها من مطالبَ في رؤية بعيدة قائمة على النسق الفكري والثقافي من دون تفكك وتجزؤ ، بل يمتلك دوراً حيوياً نتيجة الإزاحة اللغوية والثقافية التي مارسها على النص لتحويل فعل القراءة إلى تواصلٍ يسمح بتدخل القارئ لتشكيل المنظور الجمالي ، الذي سينمو ويتبلور في اتسام التجربة الروائية بالموضوع الحكائي المتنوع وإعطاء صور متنوعة بالرؤى متاخمة لفضاءات النص الروائي.

وفي قبالة هذا التحرك السردي سيتهيأ المشروع للمناكفة والشحن ، ولذا لم تضعف البنية الروائية عمّا قويت به الإرادة الأدبية لتصوير المنظورات الروائية وما تعاضدت به إمكانات التخييل لنسج الدلالات المتحركة وتعزيزها في المتاهات الروائية على وفق جماليات سردية متكئة على التقنيات لتتبلور الأحزمة الناقلة لتفعيل حركة الحكي ، وتبلور الطفرات النوعية من خلال تنضيد البنيات والعناصر في خطوة لتجديد أوصال الرواية ، وإفراز الممكنات الكتابية الروائية المغايرة في استراتيجية جديدة تدعو لتبدل في المواقع السردية ، وإثراء الاحتمالات الفنية في النص.

وظلت الروائية تفتش عن(الفرصة) التي بإمكانها أن تكون نقطةَ تحول في المسار وتبعث تجديداً ، فهي ترى أنها وليدة الزمن الذي يصطف مع الشخصية ويغيّر من الحدث ، كما ترى أنّ وجود الإنسان فرصة كبيرة لوجود المكان والزمان ، كما لا بدّ على الإنسان أن يرتقي في ظل وجود تراث يؤهله للحركة والإنتاج ، والإنسان هو من يثبت الإنجازات وإن كان فانياً ، ولكي تتمدد إنسانيته فإنّ ثمة مدنية تكفل عيشاً متبادلاً بين أبناء البشر ولكنها لا ترقى لوجود حضارة ، فأرسطو طاليس يرى أن الإنسان مدني بالطبع ، ووجد الفارابي أن هذه (المدنية) للإنسان ليست له بفطرة أو غريزة ، وإنما هي له نتيجة حاجته إلى الاجتماع والحاجة هي التي تجعل الاجتماع البشري ضرورةً وتجعل النزوع المدني للإنسان خاصة له يقوم بها وجوداً وينطوي عليها

ضرورة[1] ، فإذا ما تمّ تفعيل الدور الإنساني وتعزيز دور المدنية لأن تتحول إلى ظاهرةٍ أرقى فإنّ ثمة حضارة ، بل هي اللحظة الدالة على الفكر الانساني.

ومن الجدير بالذكر أنّ الأدب الذي تكتبه المرأة بهذا الزخم الذي نجده اليوم ظاهرة "لم يشهد لها التاريخ مثيلاً ، ليس في الوطن العربي حسب ، بل في العالم بأسره ، مما يحيل على أمور جوهرية حافزة خارج العملية الإبداعية أدباً وفناً ونتاجاً عاماً ، أمور تتصل بعلاقات اجتماعية واقتصادية وسياسية وشيجة مع هذا الإنتاج ، فما أن انفتحت أمام المرأة مجالات العلم والعمل والمعرفة حتى وجدنا الكثير من المبدعات اللائي أكدن قدرات ومهارة في الميادين التي فتحت الأبواب أمامهن مما دفع إلى نهوض حقيقة جديدة تدحض ما أشاعه الفكر الذكوري عن قصور المرأة وضعفها وعجز قدراتها عن اللحاق بالرجل ، حقيقة تؤكد أن غياب المرأة عن الحضور في قلب الحياة كان بسبب ما لحق بها من غبن وقمع فكري وقهر نفسي"[2] ، ولذا صارت المرأة تقدّس بطريقة أخرى ، تقدس بعذابها ومصارعتها للظروف القاسية[3] ، فضلاً عن سعيها إلى خلخلة فكرة التمركز أو المركزية ، وما يرتبط بها من القضايا التي تتصل بالأصل والهوية والنوع ، كما زادَ اهتمامها بكل ما كان يشغل موقع الإقصاء أو التهميش[4] ، وأكدت النزوع الأنثوي في الخروج على السلطة الذكورية ، وإلى تحقيق هوية خاصة للذات ، مما جعلها أمام اختبار جديد لاظهار وجودها عبر تأكيدات ضاغطة لضرورة اظهار نتاجها ، فهذا أحد الروائيين يرى في مجال السرديات الأنثوية في العراق انحساراً هائلاً لصيرورة المرأة المبدعة بل ويؤكد" قد دخلت في

---

(١) ينظر: مقالات في الفلسفة العربية الإسلامية نشوار القراءة الفلسفية: ٣٧.

(٢) ملامح النسوية في الرواية العربية رواية (المحبوبات) لعالية ممدوح مثالاً: ١٠٢.

(٣) من تاريخ الرواية، حنا عبود، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٢م: ٢٠٣.

(٤) ينظر: الخطاب الروائي ما بعد الكولونيالي تقويض المركز وإنبثاق الهامش، د. ماجدة هاتو هاشم، حصاد الإبداع الأعمال الفائزة بالمسابقة الإبداعية لدار الشؤون الثقافية العامة، الدورة الرابعة، جمع وإعداد: منذر عبد الحر – بلقيس ناصر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠١٣م: ٩٩

عملية الاختباء والنكوص ، متخذة لها برقعاً خاصاً غاصت في ظلماته ، وهي حين تدخل ذلك البرقع لا لكي تتحجّب ولكن لكي تحتجب ، والفرق جد واسع وكبير ، ومن خلال تجربتي في البحث عن النصوص الأنثوية العراقية وجدت أنني أدخلت نفسي في معترك متعب وطويل وكأنني أبحث عن إبرة المرأة في كومة القش القابل للاحتراق"[١] ، ويؤكد أنّ "العراق ضاجٌّ بإبداع رجولي كبير فهو بحاجة أكيدة إلى إبداع أنثوي كبير هو الآخر لكي تتزن كفة المعادلة ، ولكي تؤكد الذات المبدعة الأنثوية ذاتها عبر حفرياتها المستمرة في شتى المتون المعرفية"[٢] ، لكننا بمزيد من الاطلاع على هذا الطرح من لدن الروائي سنجد اسثناءً منه يبدد حكمه العام عن الروائيات ويكسر طوق تأكيده ، إذ يعلن ضمناً أنه عثر على بضع روايات ، وليس لباحث أن يقدّم صورةً كاملةً عن الأدب النسوي ويكتفي بهذا القليل[٣].

وممّا يضعف من رصانة هذا الطرح أننا وجدنا رؤيتين تؤكدان حضور الأدب النسوي: أولاهما تصرّح بوجود الأدب النسوي ظاهرةً ، بل إنّ حضور المرأة العراقية بوصفها كاتبةً يعد اقتحاماً قوياً يفرض نفسه على الناقد والمؤرخ الأدبي ، وربما حتى الدارس الاجتماعي ودارس الجندر ، والأُخرى أنّ المرأة حاضرة ومنذ عقود عديدة من حيث العدد والقوة والفاعلية والنوعية[٤] ، على أنّ هاتين الرؤيتين قد استندتا إلى ببلوغرافيا الرواية العراقية ، بل ثمة من يرى أن الأدب النسوي يعد بصمةً جديدةً في اتجاهات الرواية العراقية ، وكشف عن إمكانات واعدة[٥].

---

(١) تسويق الذات المبدعة عبر تدوين السرد الأنوثي، حميد المختار، جريدة الأديب الثقافية، ع١١٤، ٢٠٠٦م: ٢٠

(٢) المصدر نفسه: ٢١.

(٣) المصدر نفسه: ٢٠- ٢١.

(٤) الرواية النسوية العربية في العراق.. من الحضور الى الظاهرة، د.نجم عبدالله كاظم، www.iraqiwomensleague.com.

(٥) ينظر: المراة وحرية التأليف: ٢٠.

هذا التأسيس يكرّس لنتاجات قائمة على قدرات أدبية شخّصت من خلالها النتاج الإبداعي في النص الروائي ، وكشفت عن ملامح فارقة في المتون المعرفية عبر حفريات في المشروع الأدبي وعبر مؤشرات تجريبية قائمة من السيرورة إلى الوعي.

التجريب
في الرواية النسوية.. الوعي

لقد ارتكنت الحواضن المعرفية الروائية النسوية إلى رؤى فنيةٍ حديثةٍ قائمةٍ على التحليل والاستنتاج والمقاربة ، فحددت ملامح مشهدها ، واعتمدتً على الإحصًاء في الحقل المعرفي والتبويب في الموقف الفكري ، وهذا ما ينهض دليلاً على الوعي النسوي ، وهي تحض نتاجها أن لا يخضع لنظام خارجي يُمّلِي شروطه عليها ويحدد تطورها ، بل هي تحتكم إلى التغيرات والتبدلات لإيراد النتاج الروائي بحليةٍ جديدةٍ ، وهي تُنتج في ميدان الأطر الفكرية الموشحة بإرهاصات الفكر والوعي.

ولذا انطلق المسار التجريبي في بنية النص الروائي في نشاطٍ مستمرٍ فمنه ما ظل وفياً للإنتاج الروائي ولم يتمكن من زحزحة الشكل التقليدي سوى التغيير في بعض مفاصل الرواية ، وأخرى جعل التغيير يعم عناصرها وشكلها ، فقد "سجل الروائيون تصورهم من خلال انتقادهم للفهم التقليدي ، على مستوى الوعي والممارسة"[1] ، وكان عبر التجريب بوصفه فعلاً إبداعياً يمارس مَهمّته في الأشكال جميعها ومنها النص الروائي ، ولم يقف عند حدٍّ معين ، بل هو في حركة دائرية يمكن أن يمر في الأشكال التي مرّ بها مسبقاً حتى لا يراهن على الثبات ، كما يزرع أسئلته في بنية النص عبر فرضيات ستجد طريقها –فيما بعد- للتطبيق لتكون عاملاً مساهماً في استخلاص فكرة ورؤية جديدة.

---

(١) قضايا الرواية العربية الجديدة الوجود والحدود: ١٧١.

إنّ التجريب لم ينطلق إلا من خلال المرور بالإشكال التقليدية فيميز بنيتها ، ومنها تنطلق ارهاصاته ، وأسئلته ، إذ إن كل تجريب لا يؤدي إلى تصادم التحديث الجمالي بالفكر الفني لبنية النص الروائي لا يمكن الحكم على معطياته بالرصانة والوعي أو أنّه طَرَحَ رؤيةً مغايرةً ، أما بالنسبة للروائي فإنّه يمارس التجريب في النص الروائي عبر محاولات عديدة ، فيكون تجريبه مقسماً بدءاً من تشكيله بنية نصه من الواقع والخيال وإظهار قدرته "على خلق الوهم بالحقيقة وبالواقع"[1] ، وليس انتهاءً بالشكل والبنية الروائية.

وهذا الانطلاق يكون ممارسةً تجريبية ، وكذا الحال في عناصرها الأخرى ، وهو يطرح لمشروع فكري يقدّم مشروعاً ابستمولوجياً ، ولذا لا بدّ من عواملَ وحيثيات تسهم في تفعيله ، وتتقصى الظواهر الفنية داخل المنظومة الروائية ، وتفرز المعالجات الفنية ، وإن أفضل الروائيين "الذين يفكرون وهم يتقدمون مع شخصياتهم ، أي وهم يسردون الخيالات كأنها حقائق ، والحقائق كأنها خيالات ، في منطقة مشتركة بين التصور والتخييل"[2].

إن نقطة انطلاق الرؤى التجريبية إنما تنحدر من الرحم الفكري ، ومنه تكون صداه ومآلاته وأبعاده ، كما يستدعي التجريب نصوصاً فيها أسئلة ممكنة وفيها قدر كبير من التفرعات التي تحمل أبعاداً فكريةً تصلح لأن تشغل حيزاً تنجب زخماً معرفياً ، وبه يمكن التحسس بالنبض الحقيقي للإبداع تحت دوافع تجريبية تتيح توظيف تقنيات جديدة في الخطاب الروائي النسوي ، إذ كان الجهد لهن يتركز على عوامل تبدلية قائمة على الدخول بمتعددات تجريبية تحتكم إلى إنتاج تبدلات فنية تغرس في المستوى التنظيري إجراءً تطبيقياً ، وبهذا يدخل التغيير منسجماً مع مفردات النص ويؤول به إلى التجديد ، كما أنّ الرواية الحديثة امتلكت من الوعي أن الإنسان مشروع متغير ومتقلب[3] ، ولاسيما أنها انجاز وعي ونتاج وعي[4].

---

(١) الرواية الجديدة بنياتها وتحولاتها: ١٨٦- ١٨٧.

(٢) الرواية الغائبة، محمد خضير، مجلة آفاق أدبية، ع١، ٢٠١٢م: ٦٥.

(٣) ينظر: من تاريخ الرواية: ٢٢٧- ٢٢٨.

(٤) ينظر: التقنية الروائية والتأويل المعرفي، دراسات في القصة والرواية (أدب الروائي علي خيون)، تحرير وتقديم: ماجد صالح السامرائي، دار الفرقد، سورية، دمشق، ط١، ٢٠١٠م: ١٩.

وجاءت الرواية "لتعانق التحولات الجديدة التي عرفها العصر الحديث ، وترتبط بوثوق بروحه التواقة إلى التغيير الدائم"[١] ، وهي الجنس الأدبي "الأقدر على التقاط الأنغام المتباعدة ، المتنافرة ، المركبة ، ورصد التحولات المتسارعة في الواقع الراهن"[٢] ، إذ لم تكن نتيجة الحدس والانكشاف المفاجئ ، بل خضعت لجدلية الواقع والتاريخ والتفاعل مع الأشكال الأخرى[٣] ، وهي التعبير الفني الذي كشَفَ عن الغموض الذي يعتري حركة الواقع ، وما يهدد الذات الإنسانية ، وكثيراً ما كشفت الرواية عن الأزمات المصيرية التي تواجه الإنسان[٤].

وبهذا الوعي الكتابي الجديد والرؤية الجديدة ستنطلق مقترحاتها الفنية في النص الروائي ، التي تنسجم مع القوانين الإنسانية على أن تحتكم للإبداع في الفرز ، من هذا فهي تسقط الرهان في تقديم رؤية أحادية الجانب ، إنما يستند الفهم النظري لديها في تعدد الرؤى ليكون مشروع المقاربة الأدبية مشروعاً يتوافق مع نهضة علمية فنية أدبية ناجعة ، تخضع لضرورات المنظور الفكري في تشخيص الظاهرة الإبداعية على وفق مقاييس ضوابط الجودة ، فهذه الكاتبة د. نوال السعداوي تدعو إلى عدم "جعل العامل الأنثوي في مرجعيته البيولوجية والجنسية سبباً رئيساً للكتابة التي تميز الرجل عن المرأة ، وبذلك تنتصر السعداوي إلى العوامل الموضوعية دون الذاتية ، وتقلّل- إن لم تكن تسخر- من مواقف نظريات التحليل النفسي التي ترجع الكتابة الأنثوية إلى خاصيات العوامل البيولوجية والتناسلية والجنسية"[٥] ، بل وتميل إجابتها إلى مزيد من الموضوعية والدقة حين تسأل (أيكون للمرأة الكاتبة نص أنثوي؟) لتقول باستغراب "كأنما تكتب المرأة بالهرمون المؤنث ، كأنما ليس هناك ما يشغل عقل الكاتبة إلا ما يتعلق

---

(١) قضايا الرواية العربية الجديدة الوجود والحدود: ٢٨٤.

(٢) المرأة في الرواية الفلسطينية ١٩٦٥- ١٩٨٥، د. حسان رشاد الشامي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٨م: ١٥.

(٣) ينظر: من تاريخ الرواية: ٢٧.

(٤) ينظر: أنماط الرواية العربية الجديدة، شكري عزيز الماضي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ٢٠٠٨م: ٧.

(٥) الأنوثة الساردة: ١٢.

بالجسد والجنس ، وحب الرجل والتضحية من أجله ، والخضوع له ، وإن تناولت الكاتبة أمور الفكر والسياسة والاقتصاد ، فهل يكون نصها ذكورياً؟ لا يمكن أن ننكر أثر الهرمون على المزاج والتفكير ، لكن هرمونالاستروجين) الأنثوي ليس مصدر صفات الأنوثة السائدة اجتماعياً من حيث الخضوع والضعف ، كما أن هرمون الذكورة(البريجستون) ليس السبب وراء العنف الذي يميز الرجولة. إن هذه الصفات التي تشتمل على العنف والإقدام أو الضعف والاستسلام قد تصيب الرجال والنساء بحسب التربية والبيئة والقيم السائدة ، وبالمثل في الكتابة ، تتأثر كتابات الرجال والنساء بالبيئة والمجتمع وليس بكونهم ذكوراً أو إناثاً"[١] ، ولعلها تعتز بهويتها الإنسانية أكثر مما تعتز بهويتها النسوية ، كما تقدّم العامل الإبداعي دالاً شاخصاً على الوعي في الفرز أكثر من التمييز القائم بين الجنسين ، وأنّ كل إبداع تنتجه المرأة مشروط بفكرها وقضاياها.

أما بالنسبة للغة الروائية فقد أبدت بها الروائية انزياحاً يعكس رؤيتها ، كما أنها تمارس حضورها في المكونات الروائية لتشكل إرهاصها في التجربة الروائية ، ولذا وجدنا تشظياً فنياً وبمهارة لغوية عالية ، واستطاعت خلق بعض المتاهات الروائية لما تمتلكه من أدوات الكتابة الزاخرة بالتحولات ، لتكون بذلك صاحبة مشروع يكشف عن متوارياتها وأنساقها وأمكنتها ومؤشراتها الزمنية ، وتنضيد أحداثها في النص الروائي ، وبذلك مثّلتَ خُطاطةً سرديةً أسهمت بإنتاج صور مغايرة وفاعلة فيها تأملات سردية تختزل الأحداث والمواقف ، وبهذا بدت منزاحةً ومكثفةً ، فقد استمدت تلك الرواية رؤيتها من فضاءٍ زاخرٍ بالمعرفة حيث تعتصر الروح معارف شتى ، وهي تعمل نحو إنجاز يشتمل على وسائلَ جديدةٍ تزيد من فعالية القدرة التعبيرية فضلاً عن انفتاح النص على أنظمةٍ جماليةٍ ، وجرى ذلك التآلف الفني عبر وسائلَ متنوعة ؛ لأن الروائية يتنازع في ذاتها الانتماءً والانسجام مع واقعيها المعرفي والحياتي ، ولهذا كانً لابدّ من حثّ الخطى للبحث عن معنى لهذا الوجود الفني والمعرفي.

---

(١) **الكتابة بين الذكورة والأنوثة وهوية النص، د. نوال السعداوي، موقع مركز مساواة المرأة، www.c-we.org.**

ومن الجدير بالذكر أنّ ثمة خصيصةً فنيةً انطوى عليها مشروعها الفني وهي علامة لازمتٌ بنية العمل وراحت تدور في فلكه ، ألا وهي الالتحام في الصيغ التي منحت النص مجالاً لتمثيل الواقع ، وقامت بتوظيفها وذكر أحداثها بكثير من الدلالات الفنية المنتجة للمعاني ، وبهذا لم تكن تلك المعالم الفنية شاخصةً إلا بعد أن سبرت أغوارها في حيثيات الواقع وبعد غوصها المركّز في عمق الدلالات ، ولم تتضح تلك إلا بعد وعي ولم تتأتَ إلا بعد خبرة ، وبهذا فهي وليدة العقل الذي مارس الأجناس الأدبية وأطّر فضاءها بالمزيد من المتبنيات الفكرية ، وذلك مما هو مثيرٌ للانتباه.

ومن الوعي الذي رسخته في رواياتها اعتمادها على شخصيات نسوية وجعلها شخصيات فاعلةً ، وهو ما تعسّر على الآخر تجسيده وتمثيله ، ولعل إشارة بعض الروائيين لهذا الأمر إنما هو اعتراف بعدم تمثيل الآخر بسبب أنّ الروائيين يميّزون في تعاملهم بين الشخصيات النسوية في الرواية والشخصيات الذكورية ، إذ إنّ "الشخصيات النسوية لا يمنحها الكاتب استقلالها ، بل ولا يصورها كما في الحياة ، إنما يمارس معها نوعاً من الإسقاط النفسي عليها لإرضاء غرور الرجل في أبطاله فتأتي أغلبها ذليلة ، مسحوقة ، هائمة عشقاً بمن تحب"(١) ، بينما الروائية تسبغ على شخصياتها بعضاً من ملامحها وتاريخها ، وتتماهى معها ؛ بل ليس من شك في اعتماد ذلك عند الروائيين والروائيات ، إذ "يستعير ماركيز من ذاكرة طفولته ملامح شخصياته ويستلهم أحلامه في كتابة القصة ، ويشير إلى أن جميع شخصياته تكاد تكون كألغاز مركبة بأجزاء أشخاص مختلفين كثيرين وبأجزاء منه هو شخصياً"(٢).

وإذا كان لبعض الروائيات رؤية كتابية قائمة على الاختصار والتكثيف ، فإنّ المسارب التي كتب بها الروائي مهدي عيسى الصقر ستمنحنا بعض الاستدلال ، وهو الذي خاض في مندلفات الكتابة الروائية وتعدد أشكالها قد نتجت لديه تجربة تقديم الأهم على المهم في تقييم العمل الروائي إذ يذكر "أن أُجَرّبَ حظي في محاولة ثانية

---

(١) الاتجاه التجريبي في القصة العراقية في الستينات، برهان الخطيب، مجلة الأقلام، ع٨، ١٩٨٠م: ٩٤.

(٢) مصادر توثيق التجربة الإبداعية: ٧١.

فسوف أكتب بلغة بسيطة واضحة ، وفي سرد موجز ، قدر الإمكان ، رواية تنطلق من معطيات واقعنا المحلي ، تكون نابضة بالحياة على امتداد صفحاتها ، وأجعل لشخوصها القدرة على ترك تأثير يظل عالقاً لبعض الوقت في ذهن القارئ أما البناء فأنت ليس بمقدورك أن تقرر شكله مسبقاً ، فكل رواية تفرض أسلوبها ، ولا توجد قاعدة ثابتة"[١].

وكما حاول الروائيون من منطلق التجريب ، كذلك فقد حاولت الروائيات من "مساءلة كافة مكونات النص الروائي وأجزائه ، والبداية بعدّها الخطوة الأولى في طريق النص ، وبِعدّ ما يقترن بها من معاناة ، وما ينتج عنها من دلالة ، موضع يستحق المساءلة من قبلِ الروائي نفسه"[٢] ، وقد تناولن البدايات الروائية والنهايات وما بينهما من مضامين سردية ، وكان من البدايات:

١- البداية العادية.

٢- البداية المثيرة التي تشد القارئ وتكسر السرد وتخلط الأزمنة كالروايات العجائبية.

٣- البداية الغامضة غموضاً مقصوداً[٣] ، كما جربن أنواع النهايات في الرواية ، ففي الروايات التقليدية درج الروائي العربي التقليدي "على إنهاء عمله الروائي بالصيغ المشهورة التالية: "تمت" أو "انتهت" أو "النهاية" "[٤] ، ولذا فقد اطلعن على نهايات متنوعة وعملن بما ينسجم ورؤية النص الروائي الجديد ، وكانت النهايات الروائية تتوزع بين "نهاية التلخيص ، وهي النهاية التقليدية التي يحل فيها البطل المشكلة بشكل نهائي ودقيق ، ونهاية فكرية ، وهي النمط الجديد غير المقيد بنهاية محددة ، يترك للقارئ فيه الحل ليشارك برسم نهاية مناسبة ، ويعد هذا النمط الأكثر مخادعة وإزعاجاً للقراء التقليديين ، ونهاية الاستشعار ، ويقصد بها تلك التي ترسل بعض اللمحات المستقبلية ، وتعد القارئ بإيراد معلومات إضافية بعد حل المشكلة الرئيسة ، فمع أن العقدة حلت إلا

---

(١) في حوار مع الروائي مهدي عيسى الصقر، حاوره: ياسين النصير، مجلة الأقلام، ع٧، ١٩٨٩م: ٩٢.

(٢) بداية النص الروائي، مقاربة لآليات تشكّل الدلالة، د. أحمد العدواني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، ط١، ٢٠١١م: ٣٨٠.

(٣) ينظر: المصدر نفسه: ٨٦

(٤) البداية والنهاية في الرواية العربية، عبد الملك أشهبون، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠١٣م: ٢٤٢.

أن القارئ يبقى متشوقاً لمعرفة أمور ستترتب على ذلك الحل ، كما أن هنالك نهاية الهبوط المفاجئ ، ويقصد بها تلك التي تضيف حوادث إضافية أو تأثيراً عاطفياً بعد تحقق الحل ، فمع أن الرواية كان من الممكن أن تنتهي قبل ذلك التطور فإنه يعمل على تحسينها ، كذلك نهاية التحليل ، فتستعمل كلمة أو مقولة أو فكرة أو وسيلة أخرى أداة للتحليل ، عادة ما تكون جزءاً من المعلومات التي استعملت في حبكة القصة وأثرت فيها ، أما النهاية المعكوسة ، فإنها تلك التي تمثل النقيض التام للبداية ، بمعنى أن تبدأ الرواية بحالة وتنتهي بنقيضها"[١] ، وكانت بعض الروايات النسوية التي تمَّ تناولها بالقراءة التحليلية تنزع نحو قراءات جديدة تصل في بعض مفاصلها إلى حد القطيعة مع البنية الروائية التقليدية ، واغلبها كانت تتسم بأنها ذات نهاية مفتوحة مع أن (النهاية المفتوحة تربك القارئ التقليدي)[٢] ، فالتجريب الجديد يكون في الرؤية الكلية للأشياء وليس تجريباً في الأساليب وحدها بل في اللغة وبنية الحكاية وزاوية النظر واستعمال الخيال الرحب لولوج عوالم مدهشة[٣] ، فضلاً عن العودة إلى الماضي وإلى التاريخ "والتقطيع السردي والتغريب والعجائبي والسحري وتأمل النص لذاته وإقحام الهامش وتداخل الأجناس الأدبية والفنية والاحتفال بالعلمي والمعرفي والمعرفة الملغزة وانفتاح النص على كل ذلك من جهة وعلى القراءة من جهة أخرى كلها ظواهر فنية تلتقي مع استراتيجيات ما بعد الحداثة"[٤] ، كما أنها قامت على موت الحدث ، كون الحدث جرى بالقوة ، والآن هو في تحقق الفعل ، وقامت الذاكرة على سرد أحداث ميتة لم يتمكن من التغلب عليها إلا بإضفاء طابع التغريب والهلامية والعجائبية والفانتازيا حتى يضيف لها هولاً آخر[٥].

أمّا بالنسبة للزمان ، فإنّ هنالك من قارن بين التطور الروائي والتحرك الزماني ؛ ذلك أن الزمان مختلف في تجلياته متجدد متحول ، وكذلك الرواية فهي خطاب

---

(١) بداية النص الروائي: ٥٨.

(٢) ينظر: المصدر نفسه: ٥٩.

(٣) ينظر: في التجريب القصصي الجديد، أحمد خلف، مجلة الموقف الثقافي، ع٢١، ١٩٩٩م: ١٠٩.

(٤) قراءات في الأدب والنقد، د. شجاع العاني، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠م: ٨٩.

(٥) ينظر: بداية النص الروائي: ٢٦١.

الزمان بامتياز ، بنية تلتقط التحولات وهي نفسها بنية تحول[1] ، وهي في تصور نقادها المحدثين "لا حدود نظرياً لها ، وتتسم بمرونة شكلية لا نهاية لها أو حد ، ويصفها هؤلاء النقاد بأنها نوع لا يخضع إلى قواعد ومواصفات وقوانين ثابتة ، وأن التغير والتحول والمرونة الفائقة هي أهم صفاتها ، خصوصاً من حيث هي شكل مفتوح يظل دائماً في حالة صنع ، فهي مغامرة كتابة أكثر منها كتابة مغامرات كما وصفها بحق الناقد الفرنسي جان ريكاردو"[2].

وقد تغيّرت الرؤية الجديدة لمفهوم الرواية ، إذ أصبحت الأزمنة متداخلة ، حلزونية المسار ، لتتغلغل في التفاصيل والوصف الدقيق ، والحوار بدأ يتسع ليشمل مختلف مستويات اللغات الاجتماعية المتعايشة والمتصارعة ، أمّا السرد فهو قائم على فكرة الإيهام بالواقع والفانتازيا والغرائبية من خلال سارد عليم بكل شيء[3] ، كما أنّ ثمة دعوات تطالب بـ"تخليص الرواية كلياً من مفهوم الشخصية ، وهو تصور يندرج ضمن سياق ما بعد الحداثة الموغل في استبعاد الذات الإنسانية وتهميشها أو زحزحتها عن مركزيتها الأنطولوجية"[4] ، وأنّ قيمة الشخصية قد تضاءلت في الرواية الجديدة لصالح الأشياء التي أصبحت تتمتع بسلطة على حساب سلطة الإنسان[5] ، فضلاً عن وجود "تقنيات السينما الجديدة ، على الخصوص تقنية (المونتاج) الفني الذي ساد توظيفه في الرواية العربية مؤخراً ، والذي بات يلعب دوراً حاسماً في إعادة الاعتبار للتلاعب بالصورة الروائية ، سواء بالتقديم أو التأخير ، كل ذلك يعمل على خلق آفاق استقبالية جديدة ، تسهم جدياً في تخصيب طبيعة إدراكنا للصورة الروائية في هذه البدايات ذات الطبيعة الدينامية"[6].

---

(١) ينظر: أسئلة الرواية أسئلة النقد، محمد برادة، شركة الرابطة، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٦م: ٦١.

(٢) الرواية العربية «ممكنات السرد»: ١٥٥.

(٣) ينظر: أسئلة الرواية أسئلة النقد: ٦٦.

(٤) صورة المثقف في الرواية الجديدة، الطرائق السردية، هويدا صالح، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠١٣م: ٩.

(٥) ينظر: بداية النص الروائي: ١٤٨.

(٦) البداية والنهاية في الرواية العربية: ٢١٥.

وليس من شك في أن التجريب قد فتح أبعاداً جماليةً ، كما هيأ مكوناً فنياً له القدرة على مغادرة السائد ، ولذا فقد عمل التجريب على ضرورة إحداث يقظة فنية قائمة على التصحيح والمراجعة من أجل الوصول بالنتاج الفني إلى مزيد من التحول والتطور "فقد مر الفن الروائي بمراحل متعددة ومتنوعة من النضج الفني ومحاولات التجريب ، ودخول أنماط جديدة في كتابة الرواية لم تكن موجودة من قبل ، وقد اقتربت الرواية الحديثة من الناس بوصفهم صانعي التأريخ ومحور كل حياة"[1] إذ يتم يتم تجيير النصوص الروائية لصالح الواقع الإنساني ، كما أنّ ضخامة الحدث الذي لا يمكن استيعابه إلاّ بروايات متتابعة ، مما تركت الروائية مجالاً في رواياتها السابقة لفسح المجال لروايات لاحقة.

وتستمر الرغبة مع بنى التجريب لإحداث مسائل متعددة من الترقب والتشويق لاستبدال بنى أخرى حتى يأخذ مرحلة متقدمة من التكامل الجمالي ، وهو في أحايين أخرى يسبر غوره نحو الاستبطان لينتج قراءات معززة بالاستقراء والتحليل والتصنيف الإبداعي ، وأنّ "الكتابة السردية التجريبية الجديدة هي كتابة التقطع والتكسر والتكوثر على مستوى الزمان والمكان والحدث والشخصية والبناء والرؤية ، ففلسفة الحقيقة كما تجسدها هذه الكتابات لا تكمن في خاصية الخطابات وأنظمة المنطق والاستدلال ، بل هي نظام للوجود"[2] ، إذ ليس هنالك من وصايا تفرض على المقدرة التجريبية مثلما هنالك رغبة حقيقية لمواصلة النتاج في مجاراته لمنطق التطور ، وهو في سعي لملاحقة إفرازات العصر الثقافية والفنية ، والأخذ بالمعطيات التقنية التي يركز عليها ، وقد نحا التجريب عدة مستويات وحاول أن يمارس مَهمّته في النص الروائي ، وسيستمر بأدائه ليكون سمةً مؤهلةً للتغيير ولبَثِّ الحركة ، وأنّ التخصيب الخيالي يزداد حجمه إذا اتخذ الكاتب مكاناً سحرياً زاخراً بالطقوس والسحر ، لتكون

(١) رواية الاحتفاء بالمكان في «الباب الشرقي» للكاتب خضير الزيدي، د. سمير الخليل، مجلة الأقلام، ع١، ٢٠١٤م: ١٦٤.

(٢) منطق التجريب في الخطاب السردي المعاصر: ٢٠٦ .

الرواية تشويقاً وإحساساً وفكراً ، يتحقق في مضامينها تبيان وطأة التمزق النفسي وسطوة السلطة المتنوعة إثر صراع ثقيل الوطأة بما يضمر من أحاسيس القلق ومشاعر التهديد الذي أجهض مشروعها وأضعف قدرته ، ولذا أحكمت رؤيتها وقسرت معانيها لانتصاب مشهد يجسّد الحركة في الرواية النسوية.

وثمة منعطفات تجريبية ركزت عملها على التحديد والتخصيص وتبيان مواطن الانطواء والانضواء في الإجراء والتنظير ، ولاشك في أن من بواكير تطور مضمار الرواية أنها نشأت على مجريات التجريب –وهو ذاته- الذي دفع بالنتاج الأدبي والروائي بشكل خاص إلى تنشيط الحس الدرامي والسردي المردف بالرؤية والمنظور ، إذ لم يتجنب التجريب الهامش ولم يرتكز على المتن في تحديد هويته ، فضلاً عن تجسيد البعد الجمالي فيتجلى هذا البعد في انغماسه نحو التخييل ، لقد كان مالاريه يقول: ((عندما وجدت العدم وجدت الجمال))[1] ، كما أن المعرفة قائمة على التبدل والتجدد وهي بحاجة إلى استكشاف ولا يكون ذلك إلا بالتجريب المستمر للحصول على متغيرات عبر استقصاء ومحاولة بين النتاج الروائي السابق واللاحق وتبيان الصراع بين القيم المختلفة لينتهي الجدل الدائر بينهما إلى تصحيح في المضامين والرؤى وينتهي التجريب بالفكر لا بالتكرار ، بل إلى مزيد من النضج الثقافي ، إذ يسعى التجريب في كثير من خطواته إلى انتهاك السنن الأدبية ، ويكون ذلك من خلال مزاولة النشاط الإبداعي عبر الكشف والممارسة ، ولهذا فالاقتصار على الشكل الفني المعتاد يعرّض العملية الإبداعية إلى التوقف والانحلال ، ويدفع بالمتلقي إلى العزوف ، ومن التجريب ما استطاع أن يكشف عن أنساقه ويحدد حضوره بالانجاز والإيضاح والتعليل ، ولا يمكن أن تكون فكرة التجريب "وآلياته فعالة منتجة في أي سياق حضاري ثقافي ما لم تنبع من رأس الجدل التاريخي الخاص بها ، وما لم تندمج بصورة تاريخية ثقافية جدلية بواقعها المادي الخاص وبتقاليدها الجمالية الماضية والحاضرة

---

(١) **منطق التجريب في الخطاب السردي المعاصر: ٧٤.**

والمستقبلية معاً"[1] ، ويبقى التجريب الأكثر اتصالاً بالحياة الثقافية والفكرية ، وأنه ينمو ويزدهر في زمن الانحسار الأدبي والثقافي ، وهو ذاته من يُرسّخ لتقاليد جديدة في المعنى والمبنى ، كما أن ديمومة الحياة هي من تمنحه أولوية الاستمرار والبقاء معها ، وهو يبحث في الممكنات والاحتمالات ، ويخترق المحظورات والممنوعات ويصطدم بها ويحاورها وكذلك يبحث في المسكوت عنه ، وبهذا فهو إستراتيجية تدعو للانحراف المعرفي عبر تكنيك متطور ، وتكون بمغادرة القناعات الفنية الراسخة لخلق رؤى أخرى ، لتكون أطروحة المشروع الفكري الجديد ، إذ "تقع ممارسة الرواية بين حدّي الوعي والتجربة ، الوعي بعدّه إدراكاً لقوانين الرواية أو ضرورة الرواية ، والتجربة بعدّها مادة الرواية الهيولانية ، لكن الوعي قد يخون التجربة في لحظة الانجاز الفعلي ، عندما يثق الروائي كثيراً بقوانين الرواية وقواعدها ، فتصبح الرواية شكلاً من أشكال الخيانة ، خيانة الوعي لتجربة الكاتب ، من ناحية أخرى ، قد يقع الروائي في فخ ((القوى الخفية)) أو ((القوى المرجعية)) التي يستند إليها في ممارسة العمل الروائي"[2] ، وبهذا لا بدّ أن يتجرد الوعي من المرجعيات حتى يمنح تحرره تطوراً للرواية وتلتمس هي الأخرى حريتها الكتابية ، وحين يكون الوعي فاعلاً ومتحكماً في شروط إنتاج الإبداع الروائي عندها ستشهد الرواية منعطفات كبرى وتناميات متطورة.

---

(١) منطق التجريب في الخطاب السردي المعاصر: ١٨٦- ١٨٧.

(٢) الرواية الغائبة: ٦٤

التجريب
في الرواية النسوية.. الإنجاز

أخذ العمل الروائي بعداً فكرياً وانغمس في ذاته البعد الفلسفي ، وهو عمل واعٍ من خلال عملية الكتابة الجديدة وأنّ موضوعه بدأ يتسع ويتعمق ، كما تبرز تفاصيله ومشاهده الدقيقة في اللغة والوعي والمخيلة والثقافة الذاتية للمبدع ، وهذا لا يعني أنّ (اللاشعور) ملغى أو مقصى عن فضاء العمل ، بل للحلم دور أساسي في البناء الروائي ، وهو يصعد من كمون(اللاوعي) إلى ساحة الوعي ، وأنّ الواقع والشخصيات والأحداث تتداخل وتتشابك عبر صياغة وبناء معقدين ، كذلك فإنّ أيَّ عملٍ روائي مهم ومدهش يحتوي عناصر من الالتباس وعدم الوضوح والسحرية غير الواقعية ولاسيما في التناول الأسطوري وانكسار الأزمنة والأحلام الغريبة أو السريالية أحياناً ، وبهذا فإنّ الكتابة تولد نوعاً من الزوغان والاضطراب النفسي والتخاطر الداخلي مع الشخصية والحدث ، وأنّ الرواية ليست محاكاة للواقع ، بل ثمة واقع آخر موازٍ للعالم الموضوعي الخارجي ، كما تضمر اعترافاً ذاتياً وشهادةً ضدّ الفساد والخراب واغتيال الحرية ، وتعريةً وانحيازاً للحقيقة والضمير الحي للإنسان[1].

وكثيراً ما اتبعت الروائية العراقية مثل تلك الإجراءات الفنية المتنوعة الممتدة من العنوان والبداية الروائية ومروراً بالعناصر السردية والحكاية وبمضمرات البنية السردية وفي ختامها ، كما تنوعتْ إجراءاتها في الجوانب الفنية الأُخرى ، وتوزعت الرؤية في

(١) ينظر: نظرية التوصيل في الخطاب الروائي العربي المعاصر، د. أسماء معيكل، دار الحوار، سورية، اللاذقية، ط١، ٢٠١٠م: ١٣١- ١٣٢.

ذلك تماشياً مع الرؤية الحداثية بأنّ جعلت التلغيز غير محدد الموقع حتى يتسنى لنا متابعته وكشفه ، أو أنها تترك أمكنةً فارغةً تعلق وجودها على ذمة القارئ ليكون مشاركاً متواصلاً ويتفاعل معها ، وكما أقامتْ تنويعاً في العرض كذلك اعتمدتْ على الإيهام لتعزيز الرؤية الجمالية وغرس روح المطاولة والمتابعة للكشف ، فيعتقد القارئ أنّه بإمكانه أنْ يفهم الرواية من عنوانها أو في أول افتتاحٍ لها ، ولكن كلما تعمق في قراءته تبيّن له أنه موهوم ، ولو اهتدى للمكونات الأخرى لتسنى له اطلاق أحكامه ، ويبتدئ الصراع بين الافتتاح والاختتام قبل أن يسبر أغوار قراءته في البنية السردية ، كما أن لجوء الروائي إلى الإيهام لإنتاج تماهيات سردية تنتج حبكة جديدة تعزز الرؤية الروائية ، وتضيف إليها تقنيات جديدة وسائلها إشارات ورموز متنوعة داخل دائرة المنتج السردي الذي يُكرّس مفهوم استراتيجيات الفعل السردي ، ومع موجة التفكيك ومصطلحاته الجديدة "أفادت الحركة النسوية أيما فائدة من الجهاز المصطلحي لهذا المنهج ، وما طرحه جاك دريدا من العمل على هدم الثنائيات التي تهيمن فيها الأولى على الثانية ، وفي طليعتها ثنائية الرجل والمرأة الَّتِي همشت القوةُ الأولى فيها الثانية وأقصتها وغيبت خبراتها الإنسانية ، فضلاً عن تفجير المراكز والالتفات نحو الهوامش الَّتِي ظلت خبراتها غائبة هي الأخرى ، والتشكيك بسلطة العقل ، وهدم فكرة التمركز ، ولا سيما المركزية الغربية ، انطلاقاً من كون الحضارة الإنسانية جهداً مشتركاً للبشر كلهم عبر العصور التاريخية ، وليس حكراً على غرب أو شرق"[١].

هذه النداءات المستمرة كانت حافزاً لأن يضعها تجاه مسؤولية الوجود أو عدمه وأن تثبت في ميدان الإبداع ، وصار "الانشغال بدواخل الأنثى وكتابة خصوصياتها ولغة جسدها ونوازعها صرخة إنسانية مطلوبة وضرورية لتحقق هذه الذات الأنثوية التي ظلت عصوراً طويلة مغيبة تحت ضباب المخفي والمحذور والمسكوت عنه"[٢] ،

(١) ملامح النسوية في الرواية العربية رواية (المحبوبات) لعالية ممدوح مثالا: ١١٧.

(٢) الذات الانثوية ظلت عصوراً طويلة مغيبة تحت ضباب المخفي والمحذور والمسكوت عنه أ. د. بشرى البستاني، جريدة الأديب الثقافية، ع٦٨، ٢٠٠٥م: ١٨.

ولاسيما أنها قيمة ثقافية حين تكتب وتحكي وتبدع[١] ، وأنّ سردها يتحرك في بناء نصوصه "على تقنيتين رئيستين تتحكمان في مسار الأحداث ، ورصد الوقائع وبناء الشخوص ، هما: التدمير والتكوين ، تدمير الواقع الثقافي القائم بكل أنساقه الظالمة للأنثى ، وإنشاء واقع جديد يلغي علاقة المفاضلة التي سيطرت على ثنائية الذكر والأنثى ، وأعلت الطرف الأول على الثاني إعلاءً مطلقاً"[٢].

ولذا فإنَّ الرواية العراقية النسوية لم تنزع نحو السكون في عملها السردي ، بل أرادت أن تعيد برمجتها الفكرية عبر وسائل متعددة ، كما لم تقفْ حائرةً عن تشخيص القضايا الجديدة الضرورية أو التحدث عن المسكوت عنه ، ولذا فقد أسهمت في زحزحة الثوابت الفنية من خلال الاستدعاء وإعادة إنتاج الثيمات الفنية ، كما أن التجريب قد انسجم مع متغيرات العصر ، لتؤهل -بدورها- مساحةً واسعةً للتجريب تحتوي على متنٍ وهامشٍ حافلٍ بالاجتهاد والمغايرة ليفصح –بذاته- عن خصوصية فنيةٍ ، كما يمكن عدّ الرواية ذلك النوع من الأدب "الذي يتناول أساساً عملية التغييرٍ ، كمرآة عاكسة لهذا التغيير و/ أو كداعية لها ، ولذا ، وبحكم تعريفها في حد ذاته ، يمكن القول: إن الرواية معرضة لنفس العملية التي تستهدف أن تغوص وتبحث فيها ، أي إنها معرضة للتغيير والتبدل المستمر"[٣] وأنّ التطور الهائل الذي عرفته الرواية "خلال عمرها القصير جداً إذا قيس بعمر الشعر مثلاً يجعلنا نؤكد أن هذا التطوّر يوازي التطور الذي عرفته البشرية في القرنين الماضيين ، أو هو صورة مصغرة عن ذلك ، فالرواية ملتصقة بعالمها من حيث المضمونات والتقانات ، وهي تسعى إلى سباق مضموني وفنّي وجمالي مع الزمن ، إنّها الحياة نفسها ، ولو لم تفعل ذلك لما أصابت كلّ هذا النجاح والانتشار"[٤] ، بل هي -بحسب مايرى

---

(١) ينظر: الأنثى هي الأصل، نوال السعداوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٤م: ٨٠.

(٢) ركائز السرد النسوي وخصائصه، رشا ناصر العلي، مجلة فصول، ع٧٥، ٢٠٠٩م: ١٤٩.

(٣) الرواية العربية، روجر آلن، تر: حصة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٧م: ١٩.

(٤) ملامح الرواية العربية في سورية، خليل الموسى، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٦م: ١٨.

باختين- مشروع منفتح ، ويتطور من سياقه التاريخي إلى سياق الإبداع الشخصي[١] ، ولذا فقد أصبحت الرواية الحديثة لا قواعد لها وهي مفتوحة على الممكنات كلها وغير محدودة[٢].

لقد حملت الرواية النسوية مجموعة من الدلالات الفنية المتنوعة التي تشي بها البنية الروائية ، بل جسّدت ذلك كلّه في أفكارٍ دخلت في ميادين الرصد المعرفي ، التي تبعث على استنتاجات يمكن استقراؤها أو الأخذ بها على أنها ثوابت معرفية لها أن تكشف عن مخزونٍ فكري في طرقٍ ماثلة بالتنوع الثقافي ، وقد أعادت للنص الروائي وعياً ناهضاً وهو يتبنّى أطراً معرفيةً ، ويحاول أن يبتكر وسائل جديدة بممارسات فاعلة ، وقد "استطاعت الرواية العراقية ما بعد الحداثية أن تؤسس وعياً مغايراً للوعي السائد ، فكل التموضعات القبلية تم تهديم مرتكزاتها والتشكيك في قوانينها ومعاييرها ، ومِنْ ثَمّ البحث عن راهنية مغايرة تطرح قراءات مختلفة لكل حدث واقعي ، فالتاريخ الحقيقي حسب هذا النوع هو تاريخ المهمشين والمقموعين ، هو تلك المسافات الصامتة أو الاعتبارات الذاكراتية المقصاة من قبل خطاب مركزي متعالٍ ، ولعل التشويش الواقع على مستوى الألفاظ بما يمنح معنى مختلفاً عما تتيحه الدلالات المألوفة هو ما يتركز عليه النص ما بعد الحداثي ، إذ التشظيات تبدو واضحة في عالم النص لتتشكل عوامل غير مترابطة ، ومن هنا لا تمنح اللغة دلالاتها المعروفة ، وإنما تعبر عن عبثية ولا اكتراث عبر خرق وتمزيق لهذه الدلالات ، وقد أسهمت ظروف الحرب في ظهور الرواية العراقية ما بعد الحداثة حيث فوضى القيم أدت إلى فوضى المعايير ومِنْ ثَمّ إلى انتشار وعي جمالي مناقض تماماً للوعي السائد"[٣].

---

(١) ينظر: التقنية الروائية والتأويل المعرفي: ١٨.

(٢) في حوار مع القاص والروائي أحمد خلف، حاوره: ضياء الخالدي، مجلة آفاق أدبية، ع ٢، ٢٠١٢م، ص١٥٣.

(٣) رواية الحرب العراقية بين الواقع وما بعد الحداثة «من اعترافات ذاكرة البيدق» أنموذجاً، غزلان هاشمي، مجلة الأقلام، ع١، ٢٠١٤م: ١٧٩.

ولذا عمدتِ إلى تعدد الأدوار التي تأخذ صوراً واستراتيجياتٍ جديدةً ، إذ إن مضمار الرواية يعلن رفضها وشجبها لمظاهر التسلط بكل صوره ويرعى القيم التي تترعرع فيها المفاهيم الإنسانية ، كما تبدو الأدوار موزعة بوعي تحدد الوقفات التأملية وتكوّن أفق رؤية فنية تشخص المشاكل وتعالج العيوب وتقارب الواقع وهو يتخذ المنهاج الإنساني معياراً قويماً لنشر العدل والإخاء والخير بكل تجلياته ، واستطاعت الرواية العراقية أن تحتفظ بجاهزيتها على ابتكار ذاكرتها المضادة فقامت بتصوير المجتمعات وماورائيتها[١] ، بل تعاطت الرواية العراقية النسوية مع المنجزات الروائية ، وواكبت تحولاتها وذائقتها الجمالية والنقدية لتشكّل لنفسها ميزة أسلوبية في الاشتغال على الواقع وما خلف الواقع ، والوقوف عند أسئلة التحولات الفنية ، والاغتراب الإنساني ، كما تتعدد فيه الأنماط الروائية وتأخذ تقاطعاً فنياً يمتثل للاهتزازات والحركات اللغوية في تشذيرٍ جمالي يوازي مقدرة التغيير والتعددية ، وغرس الجدل الذي يمور في الفضاءات السردية للتوصل إلى أفق سردي تتواصل فيه الذروة الدرامية وتتعاضد مع الاسترسال السردي ووصولاً إلى البؤرة في النص الروائي ، "قابلية النص السردي الحديث في تخليق صياغته السردية الخاصة به ، متجاوزاً بذلك كل التقاليد السردية التقليدية والثابتة المستحوذة على ريادة التأسيس كنمط سردي في المشهد الثقافي العراقي(...) للتدليل على خروج النص الروائي أو القصصي من منطقة التجنيس الصارم المتوافر على الصياغات السردية التأسيسية أو التقليدية إلى التعامل مع هذا النص الحديث بعدّه نصاً مطلقاً لإضفاء شرعية الإستفادة من التفاعل مع النصوص الأخرى المجاورة"[٢].

وتطورت الكتابة النسوية وأخذت أبعاداً جديدةً عند أغلب الكاتبات الروائيات ، إذ جاء نسجهن السردي بطريقة مغايرة بـما يسمى بـ"(السرد العنكبوتي) الذي

---

(١) ينظر: مرويات المنفى، دراسات في الرواية العراقية المعاصرة، صادق ناصر الصكر، سلسلة تصدر عن جريدة الصباح تعنى بشؤون الثقافة والفنون والأدب، ٢٠٠٨م: ٩٧.

(٢) تحولات النص السردي العراقي: ١١.

يعتمّد نسج خيوطه الناعمة الخادعة حول الذكر ليمتص منه كل احتياجاته الحياتية ، ثم ينتهي الأمر بخلاص منه ، أو بمعنى أصحّ ، الخلاص من سلطته التي حاصرت الأنثى زمناً طويلاً ، وآن الأوان لأن تُمّتلك هذه السلطة ، لقد أصبح الخلاص من الذكر ظاهرة لافتة في السرد النسوي ، وهو فعل مشابه لفعل أنثى العنكبوت التي تقتل ذكرها بعد أن تنتهي مهمته في تلقيحها ، لكن أنثى السرد تقوم بالخلاص من ذكرها تدريجياً ، فتسعى أولا لتهميش دوره الفعال ، ثم تستحوذ على بعض سلطاته ، ثم تقوم بتشويهه داخلياً وخارجياً ، وربما عمدت إلى إلحاق العجز به (جسدياً وعقلياً) ، فإن لم ينفع ما سبق في الخلاص منه سعت إلى تمويته ، لتنفرد هي بأفعالها وسلطاتها ، وتعوض ما فاتها خلال رحلة التهميش الطويلة التي عانت منها"[١].

ولاشك في أنّ الإقرار بالاختلاف ينسجم مع أغلب الكتابات النسوية ، إذ سايرت سمات وخصائص الرواية الجديدة التي كان منها الكرنفالية وتعدد الأصوات ، وكتابة الذات المفردة وجعلها محور العالم والميتاسرد وجعل كتابة الرواية موضوعاً للرواية ، والسيرذاتية والإفادة من الشكل السيري في الكتابة الروائية ، ومناقشة الخطابات المعرفية المختلفة ، وتراسل الأجناس الأدبية والفنية ، وحضور المؤلف داخل النص[٢].

كذلك أصبحت الروائية العراقية أمام جملة من التحديات الفكرية تجاه تلك الطروحات ، فما كان منها إلاّ أن تسارع الخطى الإبداعية وتواكب حركتها عبر تضمين تلك الرؤى في منهاجها الروائي ، كما نظرت في خصائص السرد الحداثي ومابعد الحداثي وراحتِ تترجم رواياتها على وفق تلك الخصائص حتى تتجاوز بعملها السرد التقليدي ، كما تعددتِ لديها الأصوات الساردة في النص الروائي ، وأصبح وجود أكثر من سارد في النص الروائي واحدةً من الآليات التي لجأت إليها رواية ما بعد الحداثة ، وتعددت الأصوات في النص لتعدد الحقائق أو وجهات النظر

---

(١) ركائز السرد النسوي وخصائصه: ١٥١.

(٢) ينظر: صورة المثقف في الرواية الجديدة: ٧٤.

المختلفة إزاء حقيقة ما ، ولعل هذا الانفتاح أو التعددية في عملية السرد الروائي ما يمنح النص الروائي قدرة على زحزحة المفاهيم المغلقة وإعطاء فرصة أكبر للمتلقي تعرف أكثر من وجهة نظر أو أسلوب في سرد الأحداث ، وتنطوي هذه العملية على الاعتراف بالآخر والحق في التعرف على طريقة تفكيره أو وجهة نظرهِ في الإحداث ، وغالباً ما يتم ذلك على وفق مستويين الأول: وجود أكثر من سارد للحدث الرئيس في الرواية والثاني: وجود أكثر من سارد لأحداث مختلفة ، لتقديم رواية جديدة تحمل في كثير من حيثيات بنائها وأسلوبها صفة العصر وما يعتمل في البنية الأجتماسياسية من تحولات(١) ، بل إن هذه الآلية قد اعتمدت في العديد من الروايات العالمية والعربية منذ ستينيات القرن الماضي ، كرواية(الصخب والعنف) لوليم فوكنر التي تحتل موقعاً طليعياً في هذا الاتجاه (٢).

هذه التقنيات الإبداعية في بنية الرواية ، فضلاً عن تمثل البداية والنهاية في النص الروائي بوصفهما عنصرين أساسيين لا يقلان أهمية عن النسيج الداخلي للأحداث(٣) ، يضاف إليها تداخل الاجناس ، هي لم تكن مكونات تنظيمية فحسب ، بل تراها الناقدة نبيلة إبراهيم مكونات جمالية معرفية(٤).

وتجدر الإشارة إلى المتون التطبيقية والهوامش والملاحق بالإضافة إلى العنونة قد وضّحت تراكم إنجازاتها بوصفها مشروعاً من الجدة والحركة والتفاعل ، وفي نسيج متماسك لصناعة ذائقة فنية تنسجم وموجهات الكتابة الجديدة والتلقي لحصول المزيد من الوعي في الفهم والتأويل ، فقد رأت في الوعي منحى التجديد "وتأتي نقطة التحول من الماضي إلى الحاضر ، ومن التقليدي إلى الجديد من خلال الاهتمام بالوعي الفردي(**individual consciousness**) ، فقد أصبح هذا الوعي نقطة العبور

---

(١) ينظر: تحولات النص السردي العراقي: ٢٧- ٢٨.

(٢) المصدر نفسه: ٢٧- ٢٨.

(٣) السرد بين الرواية المصرية والرواية الأمريكية: دراسة في واقعية القاع، د. عفاف عبد المعطي، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠٠٧م: ٢٨٩.

(٤) ينظر: في السرد الروائي، عادل ضرغام، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠١٠م: ١١١.

نحو التجديد ، وأصبح الوعي هذا هو الأصل في الخلق والإبداع"[1] ، ولا سيما أنّ الوعي ضرورةٌ حياتيةٌ ، وتتمدد تلك الضرورة لتكون اجتماعية ، ليشكّل وجود تلك الضرورة مرتكزاً للمعرفة.

وبقي لنا القول إنّ الجسدَ دليلٌ على أكثر من علامة ، إذ ترى الناقدة د. بشرى البستاني أنه ينهض بوظائف تبني الحياة وتسمو بالحضارات وتفعِّلها ، وتعمل على تطويرها ، وتلك الوظائف تنتج أرقى أنواع المتع واللذة ؛ لأنها بجماليات إنتاجها تحفظ جوهر الجهد الإنساني ، وتواصل بناء حضارته[2] ، وقد كان لبعض النقاد رؤية أخرى في الجسد إذ يقول أحدهم: "عندما نرى الجسد وعاءً للروح تتشرب فيه وتسعد بسعادته وتتحرر بتحرره وترقى برقيه.. فحين ذاك نرى في الجسد فردوساً لا جحيماً ، نرى فيه خيراً لا شراً ، وتكون الروح مثل الموسيقى التي تناغم مكونات الجسد وتشيع فيه الانسجام"[3] ، بينما تراه الروائية (عالية ممدوح) على أنه "كائن فعلي لديه استفهامات ومسور بالأسرار ، حين يفكر أحدنا بالكشف عنه ، أو طرق إروائه وإشباعه ، هنا تهدد صفاته ويقع تحت تسميات عديدة ، تفهمي له يتيح لي تفهم الآخر ، فهو يعادل الذات ، وبجسدي أعبر عن ذاتي وعما يدور فيها ، ولعل بروست كان دقيقا جدا حين قال: أنا جسدي. لكن جسدي هذا يحيلني إلى الآخر ، إنني أختبر جسدي بوجود جسد الآخر"[4] ، إذ لهذا الجسد لغة وكلام ، له قاموس وهيآت مختلفة[5] ، بل يبقى الجسد البشري من بين جميع الأمكنة الحقيقية والمجازية

---

(١) آفاق الرواية ((البُنية والمؤثرات))، د. محمد شاهين، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م: ١٠.
(٢) ينظر: ملامح النسوية في الرواية العربية رواية (المحبوبات) لعالية ممدوح مثالا: ١٢٣– ١٢٤.
(٣) السحري والآيروسي، كيمياء اللغة والجسد، خزعل الماجدي، جريدة الاديب الثقافية، ع٥٣، ٢٠٠٤م: ١٢.
(٤) الروائية العراقية عالية ممدوح: اشتغلتُ على الجسد من موقع اللغة خارج المقدس وليس قريباً من الدنيوي، جريدة الأديب الثقافية، ع٧١، ٢٠٠٥م: ١٨.
(٥) ينظر: المصدر نفسه: ١٩.

علانية واستفزازا وجمالاً ، وهو أكثر الكلمات غير المفصوح عنها تأججاً بين أسرار الكتابة[١].

واذا كان أحد النقاد يرى أن الرواية الحديثة قد تخلتْ بصورة شبه تامة عن الماضي إلا ما يستمر حضوره في ذهن الشخصية ؛ لأن اللحظة الحاضرة هيمنت على الماضية بشكل أساس[٢] ، فإننا نرى أن الرواية النسوية قد تعالق نصها بالماضي على الرغم من تغطيتها الواقع المعيش ، وقد أقامتْ نسيجاً مترابطاً بينهما ، فقد صوّرت الواقع الجديد وارتكزت على الماضي في إثبات الدليل.

ولعل رؤيةً أخرى لروائي بارز يؤكد فيها حضور الحلم العقلي الذاتي بديلاً عن الواقعين ، وأنّ الروائي العراقي قد أُجبر "على تجاهل تاريخه الروائي ، وما عاد يثق كثيراً بالبدايات والنهايات ، وأظنه يريد أن يقتصّ من تاريخه الروائي الواقعي بتأكيد حلمه العقلي الذاتي الحافل بالمسوخ والغيلان ، أقام مشغله بين بداية ونهاية عاصفتين ، وحلمين داميين ، لكنه لم يفقد الأمل في الخروج من العاصفة ، بل هو يكافح من أجل رواية تضعه في بداية مرحلة جديدة ولا ينبغي لحراس أحلامه أن يشككوا في هذا الكفاح الأعزل ، أو أن يقتحموا عليه مشغله الذي يمارس فيه تأمله وتحضيراته وتنقيحاته ، أجل ، إنه مؤلف سيّئ الحظ ، لكن الرواية التي يكتبها ستكون أوفر حظاً من رواية الماضي ، إن روايته وحدها هي ستنتصر"[٣] ، لقد لجأت المرأة العراقية إلى تأكيد حضورها في المنجز الروائي أكثر من غيره من الأجناس الأدبية ؛ ذلك لأنّ فرجينيا وولف ترى أنّ توجه المرأة نحو الرواية أكثر من غيرها من الأجناس الأدبية لأنها مغبونة أدبياً ولاتملك مكاناً خاصاً بها ، ولا زمناً خاصاً بإنتاجها[٤] ، وبات من مهمات الرواية النسوية الدفاع عن حقوق المرأة وتأكيد ذاتها

---

(١) ينظر: الكتابة والمكان: عالية ممدوح، جريدة الأديب الثقافية، ع٥٢، ٢٠٠٤م: ٢٢.

(٢) ينظر: الرواية الدرامية، دراسة في تجلّيات الرواية العربية الحديثة، د. باسم صالح حميد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠١٢م: ١٣٥.

(٣) الرواية الغائبة: ٦٩.

(٤) ينظر: النقد الاجتماعي النسوي.. فلسفة الأنوثة: ٤.

كياناً مستقلاً عن الرجل ، ليس فقط عبر تغيير قناعات المجتمع حيال المرأة ، ودعم هذه القناعات بقوانين تحفظ حقوقها ، وتمكنها من إتقان دورها في الحياة[1] ، وظلت أغلب الكتابات النسوية تتمحور حول الذات ، كما ظلت الذات هي "السؤال المركزي الذي تدور في فلكه أسئلة المتن الروائي النسوي ، وبذلك صارت الذاتية هي الخاصية المهيمنة على هذا التنوع من إبداع المرأة"[2] ، وبهذا عمدت الرواية النسوية "إلى تأكيد الذات وترميم الذاكرة عن طريق إعادة النظر بالوقائع التاريخية أما بتفسيرها أو مساءلتها أو كشف المسكوت عنه لهذه الوقائع"[3]

كما حققت الروايات العراقية النسوية انجازات واضحةً ، ومنها ماشهدتْ لها المدونة النقدية بالتميز والفرادة ، وحين تناول بعض النقاد جوانبَ من رواياتهن فقد شهدوا لهن بذلك ، ومن هذه الروايات رواية لطفية الدليمي (حديقة حياة) ، التي تعددت فيها الأصوات الساردة ، كما أن وجود أكثر من سارد في نصها الروائي هي واحدة من الآليات التي لجأت إليها رواية ما بعد الحداثة ، ولاسيما أنها من الروايات البوليفونية التي اشتملت نصوصها على العديد من الأصوات التي شكلت حضوراً مستقلاً يتجاوز الروايات المونولوجية ، وبهذا فهي تشكّل إضافةً إلى هذا العالم الواسع في إبداعها الروائي بعدما قطعت مرحلةً مؤثّرةً في التجريب من خلال نهج تعدد الأصوات في الرواية[4] ، كذلك أضافت الروائية عالية ممدوح لأدبنا النسوي الشيء الكثير[5] ، بينما يقول ناقد آخر- وهو يتحدث عن الروايات النسوية الفائزة بجوائز متعددة-: "لعل إثارة الجدل والجرأة في مكاشفة الذات قبل الآخر كانت قاسماً

(١) ينظر: تمرد المرأة في رواية المرأة العربية وببلوغرافيا الرواية النسوية، نزيه أبو نضال، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٤م: ٢٨.

(٢) رواية السيرة الذاتية .. رواية المرأة نموذجاً: ٤١.

(٣) الخطاب الروائي ما بعد الكولونيالي تقويض المركز وانبثاق الهامش: ١٠١.

(٤) ينظر: البوليفونية في الخطاب الروائي رواية (حديقة حياة) انموذجاً، سليمان البكري، جريدة الأديب الثقافية، ع٦٨، ٢٠٠٥م: ٦- ٧.

(٥) رواية المحبوبات (عالية ممدوح) بين جائزة نجيب محفوظ والروح العراقية المنفية، نعيم عبد مهلهل، جريدة الاديب الثقافية، ع٢٢، ٢٠٠٤م: ١٩.

مشتركاً –مع الاختلاف- للمبدعات المحتفى بإبداعهن هذا العام ، فقد حصلت عالية ممدوح جائزة نجيب محفوظ التي تمنحها الجامعة الامريكية في القاهرة ، إنه عام المرأة وعام الثقافة النسوي"[١].

ولذا لا بدّ من الاعتراف بأنّ ما حدث من تحول في السردية الحديثة ، ومن ضمنها الكتابة الروائية إنما هو جزء من تغيّر أشمل وأعم حدث في الأنساق الأدبية[٢] ، وقد استثمرت الروائية العراقية مثل تلك التغايرات ، وكان لا بدّ من الإقرار بأن إحدى هذه الروايات قد شكّلت "إضافةً حقيقيةً إلى المنجز الروائي العراقي والعربي في آن معاً ، كما أنها علامة فارقة في الأدب المهجّن"[٣] ، أمّا حين يتحدّث عن الروائية فيٍذكر "أنها روائية من طراز رفيع ، اقتحمت عالم الأدب والفن منذ زمن قصير ، لكنها نقشت حروف اسمها بقوة على جدارية المشهد الروائي (المُهجّن) ، فلا غرابة أن تترشّح روايتها الأولى(تحت سماء كوبنهاغن) ضمن القائمة الطويلة لجائزة البُوكر العربية"[٤].

وتتعدد الآراء النقدية عن الروايات النسوية ، ويذكر الناقد د. شجاع العاني في دراسته عن رواية(غايب) للروائية بتول الخضيري أنها "واحدة من أفضل الروايات التي تناولت موضوعتي الحرب والحصار ، وعلى الرغم من أن الرواية ليست الوحيدة المناوئة للحرب ، في القصص العراقي الحديث ، فإنّ ما اتسمت به من روح موضوعية والتزام اخلاقي عال ، يجعل منها رواية متفردة"[٥].

---

(١) ثقافة ٢٠٠٤ حراك ومأزق وغياب، فائز الشرع، جريدة الأديب الثقافية، ع٥٤، ٢٠٠٥م: ٢.

(٢) ينظر: الكتابة الروائية العراقية، وقانون تأثير التغايرات الإجناسية، عباس عبد جاسم، جريدة الأديب الثقافية، ع٨٥، ٢٠٠٥م: ٦.

(٣) (تحت سماء كوبنهاغن)، الشخصية المهجّنَة وتحطيم البنية التقليدية، عدنان حسين أحمد، مجلة الأقلام، ع١، ٢٠١٣م: ١٤٦.

(٤) المصدر نفسه: ١٤٢.

(٥) قراءة في رواية (غايب) لـ (بتول الخضيري)، د. شجاع العاني، جريدة الأديب الثقافية، ع٤٦، ٢٠٠٤م، ص٦.

ويقول الروائي عبد الرحمن الربيعي عن الروائية إلهام عبد الكريم إنها "قدمت رواية حققت فرادتها بكونها رواية أعادت بناء ما كان في بصرة الذاكرة وليست البصرة القائمة الآن التي أحدث فيها الزمن ما أحدثه من هدم وبناء"[1] ، كما شكّلت رواية(الصمت) "جهداً متميزاً يضاف إلى المنجز الروائي النسوي العراقي والعربي لجرأته للاقتراب من الأماكن الأنثوية والتفاعل معها بوعي متقدم ، واتصفت بصفة الأنثوية بدءاً من الكتابة والشخصيات النسوية والشخصية المحور (عتاب) الأنثى التي شكلت شخصية مركزية تقف عندها كل الأحداث ، إنها بحق رواية نسوية بكل تفاصيلها"[2].

تلك الشهادات النقدية بحق بعض الروايات النسوية تعطي للقارئ انطباعاً على وجود وعي كتابي نسوي حققَ انجازاً إبداعياً شكّل اضافةً في النتاج الأدبي العراقي ، واستطاعت الروائية العراقية من خلاله أن تتجاوز حدود التجريب إلى اثبات بصمة كتابية روائية شهدت لها المدونة النقدية بالاقرار والمصادقة ، وأن تتحول بتجربتها من التأسيس إلى التجاوز.

(١) حين ينطق الصمت في رواية الهام عبد الكريم، عبد الرحمن مجيد الربيعي، جريدة الزمان، ٢٠١٣/٩/٢٧م.

(٢) تحولات النص السردي العراقي، ص١٢.

الفصل الثاني

التجريب على مستوى الرؤية

المحور الأول: هلامية الزمن.

المحور الثاني: انفراط الحبكة الروائية.

المحور الثالث: تعويم المكان.

المحور الرابع: فهرسة الحدث والتجديل الحكائي.

المحور الخامس: الرمزية والتشذير السردي الفلسفي.

المحور السادس: مركزية الهامش.. الأسطورة متناً.

المحور السابع: تشظي الذات الساردة.

مدخل

خضعت الروايات النسوية لترسيمات فنية ، حاولت من خلالها الروائيات إثبات وجهتها الإبداعية ، كما استطاعت أن تحقق لرواياتها قراءةً جديدةً ، وراح المتلقي يتعقبها تحليلاً ، وكشفاً ، وتأويلاً من خلال الالتفات إلى جملة من القيم المبدعة ، فقد أبدت عنايتها بالبنية الروائية ، والحكي الروائي واهتمت بالحبكة وصولاً بها إلى الذروة في بعضها ، كما عملتْ بطريقة فنية مغايرة إلى إفراط تلك الحبكة مع بقاء تشاكلات سردية تربط الأواصر الأخرى في الرواية بخيط ناظم ، بل بدت عنايتها الفائقة في تهيئة العناصر الروائية وما انضوى تحتها وما وسّع من دائرتها ، وقد أنتجت تشكيلاً لرؤيةٍ مغايرة في مشروعها الرصين بالوعي التقني والفني والجمالي ، كما أتاحت لنا التوصل معها إلى قراءة فيها إضاءات وشروح وقدّمت تفسيرات عن البواعث التجريبية التي مارستها واختارت عيّناتها ، إذ إنّ "القيمة الأساس للعمل الروائي تكمن في الرؤى"[1] ، والتجريب الفني الزاخر بالرؤية إنما هو وليد تجارب راسخة في الفكر النسوي ، وما حققته من إجراءات لمنهجها الإبداعي يؤكد حضورها في المنظومة الروائية ، بعدما تجاوزت مراحل التجريب وصولاً إلى النضج الفني ، وأثبتت في نتاجها نزوعاً تجريبياً قائماً على تعدد الرؤى في عملها الروائي.

إنّ الإرهاصات المتكررة في الواقع الإنساني والظروف العاتمة المتلاحقة ، ساهمت في تلوين النتاج الروائي بالرؤى التي تتسم بالجدة ، والتي تطمح لمزيد من التمدد والانفتاح في بنية النص الروائي ، ولذا فإنّ العطاء الإبداعي الأدبي والثقافي لمن ينتجه في أفقه لا لمن يتحدث عن متغيراته تنظيراً ، أو يتحدث عن الطموح في التغيير من دون أن يسعى

---

(١) في أدبنا القصصي المعاصر، د. شجاع مسلم العاني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٩م: ٢٣.

لذلك إجراءً ، بل من يتناول موضوعاته بجهود موسومة بالسعة والثراء الفني المستندة إلى قوة ترسيخ الرؤية ، وتعضيد منهجها بالنقاش ، والسؤال ، وكثرة المراجعة ، وقوة الجدل لإفراز الوعي ، والتفاعل في تشخيص المواطن الناتئة في الحقل المعرفي.

ومما يمكن ذكره أن الرواية النسوية لم تكن بمعزل عن تطور الرواية العراقية بوصفها جزءاً منها ، ولكن تجلى وجودها نتيجة الاهتمام الذي أفرزته الصراعات الثقافية ، وبروز قوة الحدث بعد التغيير سهّل على الروائيات التعاطي معه ، وتحديد ملامحه ، فضلاً عن وجود المقدرة الإبداعية لها ، مما انعكس على وسائل الرواية واتجاهاتها لتدخل المدونة الروائية في طورٍ جديدٍ تنامى أثره وتمدد في تفاعله ، ونموه ، وتجددت الكتابة الروائية بوسائل عديدة أثارت الجدل وحددت الاختلاف ، وأنعشت أوجه المدونة بالاستناد إلى التغيير وعياً وإنجازاً ، فأحدثت انعطافةً متنوعةً على مستوى البنية والرؤية ، انبثقتْ مضامينها عن أفكار ، استطاعت من خلالها أن تؤسس لمشهدٍ لاحقٍ امتاز بالنضج ، والقدرة ، والحضور ، ولا سيما أنه تجاوز مرحلة التأسيس إلى مراحلٍ فنية أكثر استقراراً ومنهجةً ، وظلت ترافق العمل الروائي ، وتقترح فيه مديات لطرائق مغايرة أخذت بتصاعد ، كما استطاعت الروائية أن تُرسي لمنظومتها الروائية جذوراً معرفية زخرت بالتشكّلٍ الفني وتجاوزت الانطباعات ، وكان لتراكم التجارب النظرية والتطبيقية تجربةٌ جديدةٌ ورؤى ، فضلاً عن الرؤية الداخلية ، التي تختزن نقداً للذات وللواقع في آنٍ معاً ، بل إنهما يحملان مضموناً واحداً ، وهو نقدٌ يقترب من الرؤية الموضوعية[1].

وعبر الأسئلة والفرضيات تتعمق الرؤية في بنية النص الروائي ، ولذا فإنّ تزفتان تودوروف يضع الرؤى في المرتبة الأولى من الأهمية في العمل الأدبي ، إذ يقول: "ففي الأدب لا نواجه أحداثاً أو أموراً في شكلها الخام ، وإنما نواجه أحداثاً معروضةً بطريقة ما ، وتتحدد جميع مظاهر أي شيء بالرؤية التي تقدم لنا عنه"[2].

---

(١) ينظر: انفتاح النصّ الرّوائي النصّ والسياق، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، ط٣، ٢٠٠٦م: ١٤٨.

(٢) تزفتان تودوروف: الإنشائية الهيكلية، ترجمة: مصطفى التواني، مجلة الثقافة الأجنبية، ع٣، ١٩٨٢م: ١٢.

إمّا في النص الروائي النسوي فقد عاضدت الرؤية بين عملها الروائي ومضمونها الجمالي ، عبر البحث في مساحة الوعي والكتابة ، فاستمرارية الوجود مرهونة باستمرارية الفكر وتطوره ، وسمة التحول الموسومة بالمرونة يمكن استقراؤها من خلال الرؤى عبر الاستثمار الفني ، ولذا فالرؤية الحقيقة تنطلق من حقيقة التجربة ، عبر تكثيف فني ومعرفي ، كما يتجلى ذلك في عمل الروائية من خلال تفتيت بنية الرواية وإعادة تشكيل هيأة عناصرها في صورةٍ تجمعهن فيها بطريقة تعكس رؤيتها وإبداعها في هذا العمل ، ليكون الزمكان والحدث والشخصية تارةً في إطار تعاضدي يشبه الحكاية المتسلسلة وأخرى في عرضٍ آخر يتيح لعناصرها فسح المجال لتكملة البرنامج السردي المشوق ، وكانت تجمعهن في بنية الذاكرة كحافظة اختمرت فيها الأحداث ، وتبلور نسيجها المختلف وانحسر فيها العامل الزمني ، وتعويم المكان ، ليتسنى لململمتها سرديا ومن ثم تلاحمها وعرضها بطريقة جديدة.

وبهذا إنما أرادت أن تخلق قطيعةً معرفيةً لينحو السؤال: هل استطاعت أن تتجاوز الماضي الروائي وتتخذ شكلاً منقطعاً في متونها الروائية مستندة إلى رؤاها؟ ، وهل المناحي الجمالية التي صنعتها التجربة الذاتية والأذواق الفردية لكل منهنَّ تحمل قضايا فكرية كبيرة؟ ولا سيما أنّ تلك الروايات تعجُّ بالنقاش والفحص ، وهي على مستوى زاخر بالمعطيات الفنية التي بدت شاخصةً ، كما بدت الرؤى مستلة من وجهات نظر ناهضة بلغت ذروتها ، وأصبحت مظاهرها تنمو ويزداد نتاجها فاتحاً أبوابه على الحضارة ، كاشفةً عن خصوصية الثقافة النسوية ، مؤكدةً رغبتها في التجاوز.

ولذا فنحن إنما نبيّن درجة حضورها الراسخ في تشكيل المشهد الروائي ، مع إيضاح سعيها الدائم للتطور ، ليصبح المنتج إنسانياً خصباً ، ويصبح نتاجها رديفاً لتلك النصوص الإبداعية الأخرى ، وتصبح موضعاً للمراجعة والاختلاف والنقاش والجدل لتشكّل تحقيقاً لجهود فنية جديدة تسهم في صنع أفق جديد للقارئ وتقيم معه تلاقحاً فكرياً ، ولم يتحدد الانقطاع في المتعة الروائية فهي كالحياة المستمرة في الجودة الأدبية والفكرية ، تلك الاستمرارية تتوج الامتداد الفني ، وتبعث على رؤية واعية لتحديد الأسئلة القلقة ، ولاسيما أن "الرواية هي الشكل الأدبي الوحيد الذي

يمكن بواسطته التعبير بشكل واسع عن وجهة نظر معينة للحياة أو عن صورة الإنسان في مجال محدد"[١] ، لذلك وجدنا من يتبنى كون الرواية " سجلاً تمثيلياً للتجربة الإنسانية ، أو سجلاً للعالم أو رؤية للواقع"[٢] ،غير أنّ لـ(تودورف) رأياً يخالف ما ذُكر ، إذ يرى أنّ الرواية "هي الجنس الذي لايستخدم الكتابة ليقدّم رؤية للعالم ، بل إنها تستعمل العالم بإجهزته لكي تحصل على عالم خاضع لقوانين الكتابة النوعية"[٣] ويمكن تعزيز هذا الرأي بأنّ الرواية الجديدة هي ظاهرة أدبية وتعني الإنسان الجديد ؛ لأنها تحاول امتلاك الإنسان والعالم ثم تعيد خلقهما من جديد [٤] ، وأنّ الرؤية أصبحت عنصراً مشتركاً بين السعي الإبداعي والنقدي ؛ذلك "أنّ أغلب الدراسات النقدية الروائية التي انطلقت من المنهج الاجتماعي استعملت ما يقارب مفهوم الرؤية بعدّه وسيطاً بين المبدع والعالم المادي الواقعي ، أي إنّ المبدع لا يتأمل الوسط الواقعي بشكل مباشر ، ولكنه يكوّن عنه صورة تساهم فيها العناصر الذاتية ، والموضوعية ، وليس من الضروري أن تتطابق هذه الصورة مع الواقع نفسه"[٥].

ولعل السياق الذي تمّ توظيفه قد وجد تجلياته في بعض الرؤى الفنية التي وجدت امتدادها في الفكر النسوي ، ومنها:

---

(١) التجربة الروائية في العراق في نصف قرن متابعة تاريخية وتحليل موجز لأبرز المحاولات الروائية من ١٩١٩ إلى ١٩٦٥، د. نجم عبد الله كاظم، الموسوعة الصغيرة، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦م: ١٠٣.

(٢) ينظر: الرواية العراقية المعاصرة: ١١.

(٣) قضايا الرواية الحديثة، جان ريكاردو، تر:صباح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٧م: ٢٥٢.

(٤) ينظر: الرواية الجديدة بنياتها وتحولاتها: ٦٦.

(٥) النقد الروائي والايديولوجيا، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، د. حميد الحمداني، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٠م: ١٠٦.

هلامية الزمن

أفضى زمن ما بعد التغيير في البنية الاجتماعية والثقافية إلى طرح زمن آخر يشي بالإرهاصات والمتغيرات ، وكان ماثلاً بالنمو والتحول والانعطافة ، فكان لا بدّ من أفكار سريعة و مختصرة ، وفيها اقتضاب للمَلْمَة الزمن المتشظي ، فارتكنت الروائية إلى التناقض الذي تمور فيه الجدلية بين الزمان والشخصية ، وكان التركيز على الزمن النفسي الذي قد يطول وقد يقصر على وفق الحالة النفسية ، وبهذا يصبح الزمن بين المد والانكماش ، لذا انشغل نقاد الرواية في جميع مراحل تطورها بالزمن ؛ ذلك أن معظم أعرافها وأساليبها مرتبطة به ، فالأحداث والتشويق وسرعة الحركة والحبكة والعلاقة السببية ووجهة النظر ليست إلا تجسيداً لعامل الزمن في الرواية ، حتى العقدة التي تمثل مرحلة التأزم لا بد أن تعكس طبيعة تعامل الروائي مع الزمن[١].

وإذا كان آينشتين يرى أن الزمن شيء نسبي[٢] ، كونه القيمة النسبية دائمة الحركة والعلاقة بينه وبين الإنسان أقرب إلى الصراع الزئبقي بين الاثنين[٣] ، فإنه ليس بوسعنا القول إنّ الزمن لا قيمة له انطلاقاً من فكرة أنّه خيوط مطروحة على الطريق غير دالة ونافعة ، وإنما الحدث السردي ، وكل ما هو مروي ، هو ما يبعث فيه

---

(١) ينظر: بداية النص الروائي: ٢٠١.

(٢) ينظر: النسبية في الفلسفة الغربية المعاصرة: ١٧.

(٣) ينظر: جدلية البناء والهدم، قراءة في قصة سلام كاظم الفائزة بمسابقة جعفر الخليلي، دينا نبيل عبد الرحمن، مجلة آفاق أدبية، ع١، ٢٠١٣م: ٤٦.

الحياة والدلالة ، بعد أن يلتحم ببقية مكونات السرد من شخصيات ومكان وسارد ، فينعكس من خلالها ، بل أصبح الروائيون الكبار يعنون أشد العناية بالزمن[1] ، لذا يكمن الاختلاف في تعدد وجهات النظر للزمن ، إذ لا يمكن حصر مفهوم دقيق له على الرغم من الحضور الذي يمارسه في دقائق الحياة جميعها ، ولعل الحائل دون تحديد مفهومه هو زئبقيته[2].

ويرى موبسان أنّ التنقل الزمني في النص الروائي من أهم الرؤى "التي يستطيع الكاتب من خلال إتقانها والتحكم فيها أن يعطي للقارئ التوهم القاطع بالحقيقة"[3] وهي فكرة تتوافق مع فلسفة هنري برجسون ، التي ترى أن للزمن بعداً نفسياً[4] ، كما أنّ "نسبية الزمان ونسبية المكان ترتبطان ارتباطاً وثيقاً بمعنى الوجود"[5] ، وأنّ "الزمن في الأدب هو الزمن الإنساني"[6] ، بل يؤكد جورج بوليه الزمنَ الإنساني ، ويرى أنّه " الزمن الحقيقي ؛ لأنه يقوم على الثبات وليس على التغير ، وهذا الثبات هو الذي يتحقق في وجودنا ومشاعرنا"[7] ، فضلا عن أنّ الزمن يرتبط بالإدراك النفسي كما يرتبط المكان بالإدراك الحسي[8].

ولذا فقد ركزت الروائية (إنعام كجة جي) على الزمن النفسي ، وعدّته الزمن الوحيد الذي يغطي مساحتها الروائية ، ومما يؤكد هيمنة الزمن النفسي أن أغلب الروائيات قد أنشأن تحولاً في الزمن العام ، ليكون المقياس الأوحد لشخصياتها

---

(١) ينظر: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، د. عبد الملك مرتاض، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٨م: ١٩٣.

(٢) ينظر: بنية الخطاب الروائي، دراسة في روايات نجيب الكيلاني، د. الشريف حبيلة، عالم الكتب الحديث، اربد- الأردن، ط١، ٢٠١٠م: ٣٩

(٣) بناء الرواية، د. سيزا قاسم، مكتبة الأسرة، القاهرة، ٢٠٠٤م: ٣٨.

(٤) ينظر: في السرد الروائي:٧٧.

(٥) النسبية في الفلسفة الغربية المعاصرة: ٩.

(٦) بناء الرواية: ٦٦.

(٧) بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٠م: ١١٠.

(٨) ينظر: بناء الرواية: ١٠٦.

الروائية هو الزمن النفسي بآلامه وأوجاعه ليتم معرفة التفاصيل الحياتية المعروضة للمكونات السردية ، وتتضح تلك للمتلقي ، وتتيح له فرصة تعرف مؤثّراتها وما نجم عنها ، وهو القادر على تجسيد الأبعاد النفسية لساردتها وما يحيط بها.

بناءً على ذلك نجد أنّ رواية (طشاري) للروائية (إنعام كجة جي) قد ارتكزت على الزمن النفسي للشخصيات ، وحصراً مع (ورديّة) الشخصية المحورية في الرواية ، وهي الساردة للأحداث جميعها إلى ابنة أخيها سُليمان(أم اسكندر) الشخصية المروي لها لتقوم بدور الراوي العليم ، إذ من خلال شخصية (ورديّة) برهنت الروائية أثر الزمن النفسي بتعالقه مع المكان.

وستكون نتيجة هذا التعالق فرزاً للأحداث عبر شخصية (ورديّة) ، هذه الأحداث تدور حول عائلة انتقلت من الموصل إلى بغداد إثر قبول الشقيق الأكبر للعائلة وهو (سُليمان) في كلية الحقوق ، وكان عمر(ورديّة) خمس سنوات ، وتستمر الأحداث وتكبر البنت الصغرى للعائلة (ورديّة) وتتخرج من كلية الطب في بغداد ، ومن ثمّ يصدر أمر تعيينها في الديوانية لتمارس مهنتها (طبيبة) في العشرينات من عمرها (في مساء الرابع عشر من تموز سنة خمس وخمسين نزلت ورديّة اسكندر من القطار في محطة الديوانية وبيدها أمر إداريّ يفيد بتعيينها طبيبة في مستشفى المدينة)[1].

وتبقى الديوانية من أكثر الأمكنة قُرباً لنفسها فضلاً عن أنها قضتْ فيها أجمل أيام عمرها ، وهو ما ستقول به الساردة(أم اسكندر): (في الديوانيّة ستعيش ورديّة أحلى سنوات شبابها. وستواجه مخاطر المهنة وستسهر على نار أو تنام قريرة العين. وستعقد أوطد الصداقات وتخالط أشكالاً من الناس وتتعلّم كيف تتعامل معهم ، فرّاشاً ذا أسمال أو إقطاعياً صاحب أطيان. وفي الديوانيّة ستتعرف على الرجل الذي سيصبح زوجها ، وستحبّ وتأرق وتحفظ أغاني أُم كلثوم وتذوق العسل الذي ما مثله عسل. وفيها ستنجب أربعة أبناء ، وتفقد منهم واحداً يترك جمرة في كيانها)[2].

---

(١) طشاري، إنعام كجه جي، رواية، دار الجديد، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠١٣م: ٣٠.

(٢) المصدر نفسه: ٣٤.

وعلى الرغم من تقدّم الزمن الفيزيائي وتأثيرات الزمن البايولوجي الذي أحدث تغييرات متسارعة ، سيأتي الزمن النفسي الذي يتحكم به الزمنان السابقان اللذان لهما سطوة التغلغل ، ويشتد الصراع بين رؤية الروائية التي تتقدم وتتراجع في الأحداث دونما أن تعير أهميةً للزمن وبين ساردتها في الرواية التي يشكّل الزمن النفسي ثيمةً لأحداثها وتحركها عبر عدّة أمكنة ، فالزمن هو الذي قوّض مقدرة الساردة والشخصية المحورية (ورديّة) وأحجم تطلعها وكان شاهداً جائراً عليها.

هذا التصارع بين الرؤيتين لم يبعد عنصر التشويق ولم يربك العمل الفني ؛ بل بدا في تماسك يبث الرغبة لمتابعته ، وتبدأ الروائية بسرد الأحداث لتترك بينها تشظياً زمنياً يدور في حلقاتها من دون انتظام بعدما جزأت روايتها إلى مفاصل زمنية ضيعت فيها خط الأثر الزمني وأعلنت هلاميته عبر شتى أنواع السرد الذي وزعته على بنيتها الروائية ، بينما تركّز الساردة (أم اسكندر) على إظهار الزمن النفسي للشخصية (ورديّة) ، ومن خلاله يمكن معاينة أحداث الرواية ومجرياتها ، وذلك بحسب ما أرادت (ورديّة) حين سردت لها وطلبتِ منها أن لا تزيد شيئاً ولا تنقص مما ذكرته لها (تاليها ، يا ابنة أخي الحبّابة ، ألم تضجري من ثرثرتي؟ (...) لكن ديري بالك ، يا عيني ، وأنت تكتبين وتشطبين وتراجعين وتستفسرين (...) ديري بالك لأنّ هذا ياقوت عمري. إن حياتي من دونه هباء.)[1].

وربما سيتأرجح الزمن النفسي في الرواية لأن الساردة(أم اسكندر) ستسرد تلك المعاناة والاحباطات والانكسارات ؛ نظراً لالتصاقها بالنفس ولتأثيرها في سير الشخصية المحورية (ورديّة) في الرواية فضلاً عن تأثير البعد السايكولوجي في الشخصية المحورية ، ولذا ستتماهى رؤية الشخصية مع مضمار هذا السرد ، لتقول بالمتشظيات الزمنية ، إذ تذكر الساردة(أم اسكندر) عن لحظة زمنية شاخصة عن مهاجرين تشتّتت اعمارهم نحو الضياع (أرفع الكاميرا الصغيرة وأرجو عدداً من المهاجرين أن يقفوا في صفوف على درج الكنيسة. أطلب منهم أن يمسكوا جوازاتهم في أيديهم لكي ألتقط لهم

---

(١) طشاري: ٢٣- ٢٤.

صورة جماعية. طلاب شباب موظفون بلا عمل وكهول متقاعدون وربّات بيوت مع أطفالهن. يرتسم الهمّ على الوجوه ويبتسمون ، قسراً ، للكاميرا. أطلب منهم أن يتراصفوا ويقتربوا بعضهم من بعض. أحاول لململة شتاتهم ولصق خزف أعمار تشظّت)[1]

وفي سردها للأحداث تنطلق من المسار الزمني في الرواية ، فيكون السرد من النهاية إلى الوسط إلى حدود البداية ليرجع إلى منطقة قريبة منها ثم يعود فينتقل إلى مناطق أخرى تقترب من النهاية ليعود قريباً إلى ما يشبه البداية مروراً بالوسط ، فضلاً عن أن هذه الإجراءات الزمنية تتمركز حول مركز مكاني حقيقي وهو (الديوانية) (ذهبت لكي تمضي سنة واحدة ، إثني عشر شهراً يلتزم الخريجون الجدد خلالها بالخدمة في الأرياف. لكنها بقيت لأكثر من ربع قرن وغادرتها وهي في سن الكهولة. لقد وشمتها المدينة وشماً لا يشبه الريفيّات ، على ذقنها أو حاجبيها أو ظاهر كفّها ، بل على روحها. وهي "دكة" تحبها ولا تتمنى زوالها مع الوقت)[2] ، مما يدل على ثبات المكان وتحرك الزمان.

فالاضطراب الزمني تظهر ثيمته من خلال التنقل بين الأمكنة المتنوعة ، وهذه الأمكنة قد ارتبطتِ بالزمن النفسي للساردة ، ولذا فإنّ أفضل الأمكنة عندها هو ما تنفتح نفسيتها تجاهه ، كما أنّ تغيّر تلك الامكنة يتبعه تَبَدُّلٌ في ذلك الزمن ، مما يتيح للقارئ المتتبع للرواية أن الروائية قد تنقّلت من خلال الزمن النفسي لساردتها في مراحل عمرية متفاوتة تتراوح بين وسط العمر مقروناً بالمكان ، وأواخر العمر ، وصولاً لبدايته ورجوعاً إلى وسطه ، هذا التأكيد على الزمن النفسي من دون سواه ، هي رؤية تتوافق ورؤية الدراسات النقدية الحديثة التي اهتمت "اهتماماً واسعاً بالزمن لكونه أساس نشاط الإنسان في حياته اليومية ، وهو مرتبط بالأحداث التي تجري فيه ، فبدونه لا يمكن أن يسير الحدث"[3] ، كذلك فإنّ "الزمن يغير الناس ، ليس

---

(١) طشاري: ٦٧.

(٢) المصدر نفسه: ٣٣.

(٣) تكنيك الزمن السردي في فن أحمد خلف القصصي، د. فاطمة عيسى أبو رغيف، جريدة الأديب الثقافية، ع١٢٥، ٢٠٠٦م: ٢٠.

فيزيولوجياً أو جسدياً فقط ، وإنما روحياً أيضاً"[1] ، ولذا تنوّعت تلك الانتقالات الزمنية للروائية ، فتارة تبتدئ بالزمن ما قبل النهائي لعمر ساردتها (وردّية) الذي أشارت إليه (هذا هو الأليزيه إذن)[2] وهو القصر الذي استُقبلتِ فيه بعد خروجها من العراق ، ثم تنتقل إلى المفصل الثاني لتشير إلى الزمن نفسه مع ذكر تشظي الزمن ، الذي كان موزعاً على عائلة الشخصية المحورية (وردّية) وزوجها (د. جرجس) وأولادها (ياسمين ، وهندة ، وبرّاق) لتذكر ساردتها:

(الساعة هي الآن السابعة صباحاً في باريس.

التاسعة في بغداد.

العاشرة في دبي.

ما زالوا في منتصف الليلة الماضية في مانيتوبا.

وهي الواحدة بعد منتصف الليل في هاييتي.

كأن جزّاراً تناول ساطورة وحكم على أشلائها أن تتفرق في كلّ تلك الأماكن. رمى الكبد إلى الشمال الأمريكي وطوّح بالرئتين صوب الكاريبي وترك الشرايين طافية فوق مياه الخليج. أما القلب ، فقد أخذ الجزّار سكّينه الرفيعة الحادّة ، تلك المخصّصة للعمليات الدقيقة ، وحزّ بها القلب رافعاً إياه ، باحتراس ، من متّكئه بين دجلة والفرات ودحرجه تحت برج إيفل وهو يقهقه زهواً بما اقترفت يداه)[3] ، ولعلّ في ذكر هذه الأوقات محاكاةً للتشظي الذي أسبغه الحدث على الزمن ليُلقى على عاتق الشخصيات ، التي استقرت متفرقة في أماكن متعددة.

ويستمر هذا التشظي الزمني الموسوم بهلاميته وهو يتعالق مع المكان ، وهو يُعبّر عن ذات الساردة (وردّية) ، وبهذا فقد جعلت الروائية الزمن النفسي لها يضطرب بأمكنة معينة ويستقر في أخرى ، كما وجدنا أن تلك الأمكنة ما هي إلا دوال كاشفة عن زمن عمر الساردة ، وقد جعلت الروائية روايتها على شكل محطات سردية

---

(١) الشعر على صعيدي: الإبداع والترجمة، تر: معين جعفر محمد، مجلة الأقلام، ع٨، ١٩٧٩م: ١٤٧.

(٢) طشاري: ٩.

(٣) المصدر نفسه: ١٧.

متنقلة بين تلك الامكنة ، ففي المحطة الأولى والثانية والثالثة كانت في باريس في أواخر حياتها ، وفي المحطة الرابعة والخامسة في بغداد ، أي في عمر خمس سنوات في الرواية ، لترجع مرةً أخرى في المحطة السادسة إلى وسط العمر ، وهو بداية تعيينها في العشرينيات من عمرها في مستشفى الديوانية ، (لم يكن مستشفى بل إسطبل)[1] ، لتنتقل في المحطة السابعة إلى باريس ، أي في الثمانين من عمرها (اسكندر ، تعال سلّم على عمّةورديّة)[2] ، وبدا واضحاً أنّ الضغط الزمني ارتكز هنا في تسمية اسكندر عمته وردية وهي بالأصل جدّته ، أما في الثامنة فترجع القهقرى من العمر لتعود إلى وسطه مرةً أخرى ، فتذكر عملها في مستشفى الديوانية (- دكتورة... أين نضع المريضة؟ لم تحبّ ورديّة أن تُسمّى الحبلى مريضة. إنها لا تشكو فتقاً أو ورماً أو نزيفاً ، بل تأتي متوّجة بتلك الهالة التي وصفتها كتب الطب بأنها "افتخار الحمل")[3] في المحطة التاسعة تجعل الدور لابنتها هندة في إقامة جولة متنقلة بين الأزمان من الطفولة ليصل بها إلى مقتبل العمر إذ (تسوف أوراق الرسائل وتتشقّق من كثرة القراءة والتقليب. تحاول ورديّة أن ترتّبها حسب التواريخ. رسائل عمّان في رزمة ، وتورنتو في رزمة ، ثم رزمة مانيتوبا ، حيث الرسائل الأطول والأكثر إدهاشاً)[4] ، لينتهي التشظي في وسط العمر ويظل يدور في فلكه ، وهكذا تدور كل أحداث الرواية على الزمن النفسي.

إنّ أهم ما يمكن معاينته في رواية(طشاري) أنّ الروائية قد أنتجتْ تعالقاً بين الزمن النفسي للساردة والشخصية المحورية(ورديّة) وبين المكان ، إذ كان الدال على أول العمر أو منتصفه أو نهايته ، ففي الموصل ولادتها وقد اقترن الزمان بالمكان ، وقد انتقلت إلى بغداد في عمر خمس سنوات ، ثم تعيّنت في الديوانية بعد تخرجها من كلية الطب لتعمل طبيبة في محافظة الديوانية وهي في العشرينات من عمرها ، ومما

---

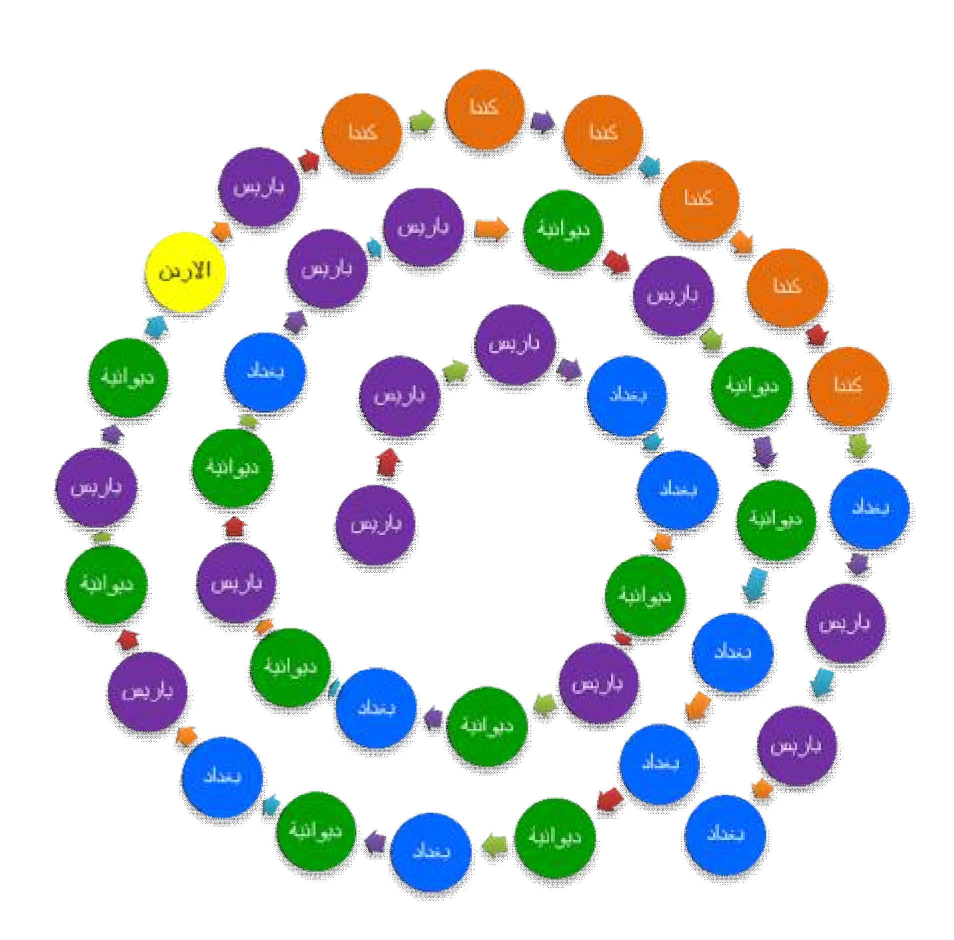
(١) طشاري: ٤٠.

(٢) المصدر نفسه: ٤٢.

(٣) المصدر نفسه: ٤٧.

(٤) المصدر نفسه: ٥٧.

يزيد حجتنا أنّ الروائية قد تحدثت عن اضطرابات الزمن النفسي للساردة (وردّية) وهي تتصاعد حدتها في أمكنة معينة ، في حين تحقق النفس طموحها وانشراحها في أمكنة أخرى ، كما ظل السرد يعوم بين الأمكنة ، لتكشف لنا الروائية الزمن النفسي للساردة (وردية) وهي تتنقل في هلامية زمنية تمتد من أول العمر إلى ما قبل النهاية مروراً بمنتصفه ورجوعاً إلى ما قبل المنتصف وإلى ما قبل النهاية ووصولاً إلى بدايته في تعالق واضحٍ مع المكان ، وهكذا ارتكزت رواية (طشاري) على فصول سردية متوزعة فيٍ(٤١) فصلاً كما هو موضّح في هذه الخُطاطة:



باريس
باريس
باريس
بغداد
بغداد
ديوانية
باريس
ديوانية
بغداد
ديوانية
باريس
ديوانية
بغداد
باريس
باريس
ديوانية
باريس
ديوانية
ديوانية
بغداد
بغداد
ديوانية
بغداد
ديوانية
بغداد
باريس
ديوانية
باريس
ديوانية
الاردن
باريس
كندا
كندا
كندا
كندا
كندا
كندا
بغداد
باريس
باريس
بغداد

إنّ التشظي سيكشف عن نفسه في هلامية ويورد نفسه غايةً تقف عنده الروائية لتحقيق غايات فنية ، هذا التشظي الزمني يعني " إدراك تركيب الزمن بين العناصر الخارجية والتوتر الداخلي لشخصيات تقع تحت ضغوط الزمن الحاضر وتعاني أسى ماضياً انتهى بلا رجعة ولا تستطع أن تبني مستقبلاً أو ترى ملامحَ له"[١] ، كما يلعب الزمن دوراً مهماً في ترتيب عناصر التشويق ، والسببية ، والتتابع ، وأصبح التشظي فيه من جماليات الفن الروائي الحديث ، ومع تطور الرؤية في السرد الروائي ، انكسرت خطية السرد وتشظى الزمن ، إذ لم يعد يسير برتابة أو بتسلسل متصاعد ، وأصبحت الأزمنة تختلط وتتقاطع فيما بينها ، مجسدة زمناً سردياً جديداً ، هو الزمن النفسي للشخصية ، وأصبح القفز من زمن إلى زمن آخر ، هبوطاً أو صعوداً ، خلفاً أو أماماً ، داخل النص الروائي ، من مميزات وأساليب الرواية الحديثة[٢].

وقد جرى تغييب الزمن وهلاميته بسبب انعطافات الأحداث التي أطّرت البناء السردي ، فكان الزمن بين التغييب والحضور المتشظي ، وعاشت الساردة بين الغربة الزمانية والاغتراب الروحي ، فجعلت المعاني تتحرك وتتغير مع الزمن ، من خلال خلخلة سياق التلازم والتتابع بين الحدث والزمن في السرد الروائي ، وسبب هذا التأكيد على الزمن أنّ وعورة الزمن تُصادِر أجمل لحظات الإنسان ، ولاسيما أنّ الزمن يختبئ وراءه حدثٌ أو يتشكل ضمنه حدث متعالق مع المكان ، بل إنّ "الزمن شيء ليس له معنى إلا في وجود أحداث تميزه ، تماماً كالألوان التي لا تستطيع أن تدركها وتميزها إلا في وجود العين المبصرة"[٣] ،

لقد جهرت الروائية العراقية بهاجس المغايرة ضمن متبنيات اللعب بالزمن ، وما تلك القفزات الزمنية إلا لتؤسس قناعاتٍ فنيةً وحدوداً جديدةً ، فرفعت من فعاليات

---

(١) تشظي الزمن في الرواية الحديثة، د. أمينة رشيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م: ١٦٦.

(٢) ينظر: مرايا جبرا إبراهيم جبرا والفن الروائي، سمير فوزي حاج، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، الأردن، ٢٠٠٥م: ١٩.

(٣) النسبية في الفلسفة الغربية المعاصرة: ١١.

الزمن وعَدَّته من أهم العناصر الفاعلة في السرد ، ولم "يعد الزمن خيطاً وهمياً مسيطراً على كل التصورات والأنشطة والأفكار"[1] ، بل عرّجت على ذلك وأثبتت اختلافها في العامل الزمني ، وقد وجهت الأنظار إلى طرح يرتكز على الزمن النفسي ، وأقامت متغيراتها الثقافية في بنية الرواية ، من خلال رؤية رسمت الحدود الحقيقية لهذا الزمن ، وقد كشفت تمدده وانقباضه في الذات الإنسانية ، كما شخّصت مضامينه وذلك بإقامة أزمنة وأمكنة متعددة في المنفى.

وبسبب قساوة الزمن فقد أقامتْ لحظةَ عدمٍ عبْرَ انتقالات سريعة بين الأزمنة (الماضي– الحاضر) للوقوف على مواطن التشظي الحاصل عبر صور عديدة منها: التشظي الزمني وتشظي تاريخ الانحدارات والانكسارات التي ألقت ركامها على الوجود الإنساني ، وحتى نقيس كم مضى من الوقت على الانسان علينا أن نضع أنفسنا داخل وعيه ، ولاسيما أنّ الزمن تابع للإيقاع النفسي الداخلي[2] ، وبذلك فقد وضعت الساردة (ورديّة) نفسها داخل وعي الزمن ، وقد وجدت نفسها مضيّعة بسبب تبعثر الزمن الذي تقف خلفه الأحداث فضلاً عن النفور المكاني ، لذا أرادت أن تشطب خمسين سنة من عمرها (تتطلّع إلى الروزنامة في المطبخ وتهمّ بأن تشطب منها خمسين سنة. تحدّثها نفسها بأن تنزل إلى الشوارع وتمزّق الثياب التنكّريّة والأقنعة)[3] ، مما توّج خطابها في تمردٍ يصارع الزمن فتعالت على الظروف لصالح أن تكتب ، ولذا فقد نددت بواقعٍ طالما عاشت على تفاصيله قسراً ، وأكمنت رفضاً مستنبطاً له ، وبهذا فهي (ثقافة المواجهة) ، إذ لم ترتضِ الصمت ، كما لا يمكن أن تظل في دائرة اللوم والتثريب.

إنّ البعثرة الزمانية قد التصقت التصاقاً بحياة الساردة(وردية) ، ولذا حين سردت أحداث حياتها إلى ابنة أخيها(أم اسكندر) طلبت منها أن لا تغيّر في هيكلة تلك

---

(١) في نظرية الرواية: ٢٠٢.

(٢) ينظر: الرواية الدرامية: ٥٣.

(٣) طشاري: ٢٥٠.

الأحداث ، لكونها تشدد على اضطراب الزمن النفسي الحاد ، مما تداخل هذا الاضطراب في نفسية الساردة (أم اسكندر):

(لم يغيّر مجيء عمّتي من بغداد إيقاع حياتي المستقرّ لكنّه بعثر رتابته. "قوبجتني" مثل المقامرين الذين يخلطون ورق اللّعب بخفّة وهم يبتسمون زهواً ببراعتهم. يوزّعون العشرات والآحاد والملوك ثم يحاول كلّ واحد من الجالسين حول الطاولة أن يقرأ في وجوه رفاقه مخابئ الجواكر. وقد كانت كلها في يدها. إنّ من تحمل ثمانين عاماً على كتفيها لا تتنقل وحيدة خفيفة بدون ماضيها. وقد جاءت عمّتي وألقت به في حجري.)[١]

وتظل الساردة(أم اسكندر) تحمل أوراق ديوانها بنفسجيّ اللون الذي يحمل عنوان(طشاري) ، وحين يسأل ولدها اسكندر عن سبب تسميته بـ(طشاري) تجيبه (يعني؟ بالعربي الفصيح: تفرّقوا أيدي سبأ.

—يعني؟ -تطشّروا مثل طلقة البندقية التي تتوزّع في كل الاتجاهات.

—ماما ، هل تكتبين أشعاراً عن الأسلحة والرصاص؟

-إنهم أهلي الذين تفرّقوا في بلاد العالم مثل الطَلق الطشّاري.)[٢] ، ويظل (التبعثر) و(الاضطراب) يتشظيان في النفس الإنسانية فيتركانها في متاهة زمانية (تدور الأزمنة في رأس ورديّة وهي ملتفعة بوشاحها الصوفيّ ، تطالع الأفق الرماديّ من النافذة وتفكّر في ما كان وما سيكون)[٣] ، مما ينتج للشخصية ثباتاً في المكان ، بينما يظل وعيها يتحرك في الزمن[٤].

وفي رؤية أخرى للروائية(حوراء النداوي) أثبتت فيها هلامية الزمن ، من خلال الاحتكام الى تأرخة جديدة لا تحتكم إلى الزمن الفيزيائي ، بل تريد من الزمن أن يحتكم لمضمون جديد اسمه الحب ، وهذا ما صوّرته عبر ساردتها(هدى) ، وهي

---

(١) طشاري: ١٨٨.

(٢) المصدر نفسه: ٩٠.

(٣) المصدر نفسه: ١٢٨.

(٤) مرايا جبرا إبراهيم جبرا والفن الروائي: ٨١.

تسجل تاريخ حبها مع السارد (رافد) في تجسيدٍ لم يحدد مسارات الحب بينهما بطابع زمني محدد ، وأن الزمن سيكون جزءاً منه (هو رعشة قلبي الأولى.. واحمرار خديّ لمجرد الذكرى. ويدهشني الآن أن كل ما كان بي نحوه لم يولّد ردة فعلٍ منه. ألم تتسرب مني أشواق كافية لتلتصق به؟ لقد تبارت كلها لتلقيحه لكنه عقرها جميعاً بجهله بي ، لم يبادل نظرتي.. ولا ابتسامتي ، ولا حتى فكرتي.. لم يشعر أني هنا.. ولم يعلم أني هناك!

رؤيته الأولى أرّخت ابتسامته. ورؤيته الثانية أرّخت نظرته. والثالثة أرّخَتني أنا.. تواريخ جمّدت الزمن ، فصار قوالب من الأحداث تتساقط في ضميري وعقلي.

حين أتذكر رؤيته للمرة الثانية يرخي قلبي عباءة ذكرياته القليلة بحياء ، ليلتقط بحاسة شم فريدة العطر الذي تعطرت به يومها.. رائحة ذلك العطر تحيي في رأسي ذلك اليوم كله ، كأن شتاء ذلك العام لم يبرحني حتى لحظتي هذه)[١]

هذه الرؤية تتوافق ورؤية الرواية الحديثة التي "تأثرت بعلم النفس ، وفلسفة العصر ، ومن أقطاب الحضارة الذين تركوا بصماتهم على الرواية: فرويد ويونغ وبيرجسون وآينشتاين ، وجميعهم ساهموا مساهمة جليلة في خلق منظور جديد للزمن الذي لم يعد مجرد زمن الوحدات المعروفة بالدقائق والساعات والأسابيع والأشهر والسنين التي تسلسل بطبيعتها خارج وعي الإنسان. باختصار أصبح نسبياً واستثمر الكتاب هذه النسبية في الزمن خير استثمار ، فقد بيّن الكتّاب المحدثون أن قيمة الحدث لا تكمن في كونه حدثاً في منظومة الزمن الذي تحدده ساعة الحائط ، بل استجابة شعورية داخلية خارجة عن إطار الزمن المألوف ، قد تمتد وتتعمق داخل إحساس الفرد لتلغي في النهاية وحدات الزمن المعروفة المتسلسلة من الماضي إلى الحاضر إلى المستقبل"[٢] ، وقد عوّلت على تجسيد تلك الأحداث بعامل الزمن

---

(١) تحت سماء كوبنهاغن، حوراء النداوي، رواية، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠١٠م: ٢٩١-٢٩٢.

(٢) آفاق الرواية ((البُنية والمؤثرات)): ١٠.

النفسي ؛ لأنّه يلعب دوراً أساسياً في المسار السردي[١] ، ويكشف عن الأثر الذي يتركه في الشخصية من جرّاء الأحداث المتراكمة التي تجمّعت في الأفق الإنساني ، ولذا فإنّ الساردة(حياة البابلي) في رواية(سيدات زحل) ستنتقل بين الأزمنة لترى أن هذا الحطام هو نتيجة تشظي الذات وانكسارها لتذكر أنّ (الزمن دوامات تلتف حولنا وأحداث ماضينا تستعاد بين دورات الزمن ، ليس بمحض مصادفة بل بحتمية كونية لا تفسير لها ، فلأتنقل بين الأزمنة وأحوال مدينتي في عصورها وحكايات البنات وأصنع صورة من كل هذا الحطام كفسيفساء تشبهنا..)[٢] ، فهي تشير علناً إلى هلامية الزمن ، ولاسيما هي تشبّه الزمن بحلقات زحل على المكان ، كما أن هذا الزمن إذا زادَ في ضغطه سيضع الروائية في خيار(المحو) لشخصياتها ، حتى تتمكن من إيضاح الحدث ورسم ملامح إفرازاته ، وهو ما اتبعته الروائية(هدية حسين) في روايتها (مطر الله) ، وحصراً ما جرى مع(سيد مهران) حين أُدخل في غيبوبة ليتمكن السارد من الحديث عن زمن الخمسينيات ليقفز بالحديث عن زمن ما بعد ٢٠٠٣م ، بينما كانت الرواية تتحدث عن زمن عبد الكريم قاسم والشيوعية ، هذا المحو أمّا بسبب ضاغط الحدث ، أو أنّ الروائي يختزل الزمن عن وعي مقصود ، إذ "لا يتوانى الروائي(...) باختصار الزمن أو بالقفز على بعض التفاصيل أو الأشياء التي يراها غير مناسبة لمسعاه"[٣] ، بل إنّ بعض الاختزالات الزمنية الخارجية للرواية يراد منها تبيان الأثر النفسي للسارد ، وهو يعاني من كاهل الأحداث ، وقد تمت مثل ذلك في رواية جويس الشهيرة: يوليسيز وكانت "في ثمان وأربعين ساعة بدلاً من مئات السنين التي استغرقتها حوادث الأوديسيا ، أي إنه من خلال المفهوم الحديث للزمن استطاع أن يختزل الزمن الخارجي مستعيضاً عنه بالشعور الداخلي للشخصية الروائية"[٤].

---

(١) ينظر: الرواية الجديدة بنياتها وتحولاتها: ٢٢٤.

(٢) سيدات زحل، لطفية الدليمي، رواية، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ط٢، ٢٠١٢م: ١٩.

(٣) الرواية الجديدة بنياتها وتحولاتها: ١٧٧.

(٤) آفاق الرواية ((البُنية والمؤثرات)): ١٠.

وىما امتازت به رواية (الأجنبية) للروائية (عالية ممدوح) أنها تنقلتْ بالسرد بين الأزمنة ، فمرة تتحدث عن عام ١٩٩٦ ، وترجع إلى عام ١٩٧٣ ، لتعود مرةً أخرى إلى عام ١٩٩٩ ثم تذهب إلى عام ٢٠٠٩ ، لتعود إلى عام ٢٠٠١ ، وهكذا تتنقل بين الأزمنة ، وربما تتيح هذه التنقلات من الانسيابية والتشويق ما لا نجده في الالتزام الصارم بالتسلسل الزمني ، هذه التنقلات تجد صداها في رواياتها الأخرى وهي تذكرها في هذه الرواية ، وتذكر أزمانها المختلفة ، بل تستدعي أحداث تلك الروايات لتمتزج مع أحداث هذه الرواية ، فضلاً عن الأحداث التي مرت بها الساردة (عالية ممدوح) في المنفى ، وبذلك تتحرك شخصيات الرواية على وفق تنقلات زمنية ، تلك الأزمنة المتباينة كانت تعكس الهم النسوي المغترب من خلال الزمن النفسي ، الذي عكسته الشخصيات النسوية الفاعلة في رواية (الأجنبية) ، وإنما هي تشي بحجم الأحداث ، ولاسيما أن تلك الشخصيات الروائية في هذه الرواية ، هي ذخيرة الروائية الوحيدة (معظم شخصيّات رواياتي كانوا ذخيرتي الوحيدة ، هم لم يتركوني يوماً كغيرهم ، آخذهم معي أينما أحلّ أو أرحل ، ويحادثونني أكثر من صديقاتي وأصدقائي المنتشرين في أرجاء العالم ، إنّهم عشّاق فصول الكتب وعناوينها ، فيستغرب البعض وهو يشاهدني مسرورة بوحدتي وعزلتي فأنا في صحبة أولئك وهؤلاء)[١] ، وهي من كشفت تأثيرات الزمن النفسي ، وإفرازاته.

أما الروائية(لطفية الدليمي) فإنها تبوح بالزمن النفسي لساردتها(حياة) في روايتها (حديقة حياة) ، إذ جعلته مقياس حركة السرد الروائي ، فهي تجعل الحياة تتمدد في انسيابية حين تكون الساردة(حياة) في زمنها النفسي المستقر ، وتجعله مضطرباً حين تتداخل الهموم وتتواشج في ذاتها ، فهي تقيس أيام الست حياة بالمرارة وتقيس لياليها بثبات القلب وقدرتها على احتمال المصاعب ، وتحسب عمر ابنتها(ميساء) بسنوات الفقد[٢] ، ولاسيما أنها تأسف أن يرتبط الزمن النفسي بزمن الانكسارات ، وتصاب

(١) الأجنبية، عالية ممدوح، رواية، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط١، ٢٠١٣م: ٢٢٧.
(٢) ينظر: حديقة حياة، لطفية الدليمي، رواية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠٤م: ٣٨.

النفس بالنكوص تجاه واقع لا يرتجى منه سوى الرحيل (ما أقسى أن يرتبط زمن الناس بأوان الرحيل لا بمواسم قطاف أو لقاح نخيل؟)[1].

ولعل ما تقدم من استخلاصٍ لرؤية بعض الروائيات يقدّم اقتصاراً على الزمن النفسي ، حتى تتم المعاينة المباشرة لضاغط الأحداث وضراوتها على الشخصية ، والارتكاز عليه يكشف كثيراً من التفصيلات ، التي ترفد العناصر الأخرى بالمزيد من الإيضاح ، ولذا كان الزمن مؤشراً دالاً على حجم معاناة الشخصية من أثر تلك الأحداث.

---

(١) ينظر: حديقة حياة، لطفية الدليمي، رواية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠٤م:١٠.

انفراط الحبكة الروائية

إن التخفف من صرامة الحبكة التقليدية ، والاتجاه إلى سرد هواجس وتخيلات الشخصية الرئيسة لا تخلو من لمسات فنية مغايرة ، كما أنّ لجوء الروائي الى فتح الأحداث من وسطها وإقامة توتر داخلي لايحتكم إلى منطق السبب والنتيجة إنما هي طريقة تجريبية تباغتُ أفق انتظار القارئ ، وهذا التناقض يأتي من تناقض الحياة نفسها ، والروائي حريص على عرض الحياة بتناقضاتها وتشوهاتها[1].

من هذه الرؤية تشكلت رواية (الأجنبية) ، التي هي رواية تجريبية ، إذ تبدو للوهلة الأولى أنها عبارة عن ارتدادات سردية متداخلة ومتسعة ، وتدوينات متشعبة ممتدة المساحة من المنفى إلى الوطن ، ويشعر القارئ معها بغياب التركيز أو عدم الوقوف على محصلة نهائية ، لكن ما إنْ يركز القراءة ويكررها حتى يلتمس لها الإبداع ، ويرى فيها أن المغايرة عنصرٌ مهم في تدويناتها تلك ، إذ يجدها معززة بالحكايات الحية مع بعثرة مقصودة للحدث ، كما اتخذت الروائية من ذاتها لتتداخل مع الذات الساردة المهيمنة بطريقة إيهامية حتى تبث فيها العديد من الأسرار التي تعكس التجربة الإنسانية الحقيقية لتدخل المضمار الروائي ، وتجعل منها الكاشف السردي والمدخل للمضامين الروائية.

وهنا تجدر الإشارة إلى أنّ تلك الحقائق الفنية ستدور في فلك الرواية ، ويربطها خيطٌ ناظمٌ من الذات والفكر ، ويكونان مرتكزاً تتكئ عليه الرواية ، التي ترجمتها

---

(١) ينظر: البداية والنهاية في الرواية العربية: ٣٤٢.

الروائية عبر حوارات سردية وملخصات تاريخية ومناقشات ، ومما أردفته الروائية عرض بعض الأسرار وتقديم ملخصات فكرية ، كما عرضتِ بعض الحلول ، وقد جعلتِ نصها الروائي حافلاً ببعض الشخصيات النسوية الفاعلة* ، ذاكرةً بعض مضامين رواياتها (غرام براغماتي ، حبات النفتالين ،..) معززةً إياها ببعض الشواهد ، ولاسيما أنها "تمتلك أهم (الشفرات/المفاتيح) في الكتابة الروائية"(١) وهذا ما انعكس ضمناً على روايتها.

وإذا كانت قد تحدثت عن أمكنة متفرقة ، ومتحركة ، وغرست فيها الاغتراب ، فإنها قد ذكرت الذات وما انغرس فيها من غربة ، كما عززت الرؤية عن مكان مغيب وهو(الوطن) وعدّته المكان الذي لا بد من توجه الأنظار اليه بوصفه مركزاً للاستقطاب ، ولاسيما أنه مكان يعاني من التشتت والانقسام ، إذ سجلت له مشهده الثقافي والإنساني(بيت جلس على كتفي ولم أقدر يوماً على حلّ طلاسم أهله ولا كانت لي الخبرة أنْ أقوم بترجمة خيره على البالغين سنّ الرشد لكي أسدّ أفواههم

❖ من مثل نهلة الشهّال، وبلقيس الراوي، والناقدة المبدعة هيلين سيكسو تلك المرأة الفرنسية الجنسية الجزائرية الأصل، والكاتبة بأكثر من لغة، وهي السيدة الحوارية الّتِي ناضلت ضد الاندماج الكامل فِي الهويّة الفرنسية بالقدر الذي ناضلت فيه من موقعها بوصفها واحدةً من أبرز الناقدات النسويات من أجل أن تظل حريصةً على عدم الانصياع للسجن فِي مفهوم المرأة، ومثل ذلك فعلت فِي حيز الإبداع، فكانت ضد حبس فاعليتها الإبداعية فِي نوع أدبي معين، فكتبت الرواية والمسرحية والشعر والكتابات الذاتية العصية على التجنيس، وحتى فِي الكتابة لم تعمد إِلَى لغة صافية، فكتبت (سيكسو) بلغة فرنسية تصفها بأنها مهجنّة، تحمل فِي أعماقها آثار لغات أخرى كالعربية والإسبانية واللاتينية المهجورة، وهي تعمل على تثويرها من خلال اشتغالها على إعادة اكتشاف ينابيع أصول الكلمات من جهة، وعلى السعي لابتكار كلمات جديدة من جهة أخرى، كما رفضت أن تسجن اشتغالاتها فِي حقل معرفي واحد، فاشتغلت بالنّقد الأدبي والفلسفة والتحليل النفسي والانثروبولوجيا، فِي سعي لرسم صورة الذات، بالرغم من إدراكها صعوبة الوصول إِلَى تلك الذات بدقة" [ينظر: ملامح النسوية في الرواية العربية رواية (المحبوبات) لعالية ممدوح مثالا:١٢١- ١٢٢].

(١) عراقية عالية ممدوح الروائية، عباس عبد جاسم، جريدة الأديب الثقافية ، ع٥٢، ٢٠٠٥م: ٢٤.

لم أكن أشدّ إخلاصاً له ولا كان وفاؤه على حقّ ، ولم أستيقظ يوماً وأنا مذهولة منه)[1] ، كذلك أرادت لذاتها أن تكون حاضرةً وسط زمن مأزوم تتناسل فيه الأزمات وينخرط الألم والظلم في أنظمتها ليتم معالجة ذلك الانكسار والعجز عبر فضح الانحرافات ، والنظر في الطرح والاقتراح ولاسيما أنها الساردة (عالية ممدوح العراقية) التي دُعيتِ لتلك المحاورة عبر الممثل الدبلوماسي لبلدها وهو يدعوها لـ(طلب بيت الطاعة) لتجري بعدها الأحداث على وفق رؤية تتشاكل فيها الذات الساردة مع (الوطن) المروي عنه لتبوح بضياع الذات في الغربة بعيداً عنه ، وتبتدئ محاور الصراع بين ذاتها المطلوبة لبيت الطاعة وبين سلطة المكان ، التي أرادت الانفصال عنه لمبررات عديدة ، لكنه طلبها للطاعة بعدما كلّف خمسة محامين (أربعة رجال وامرأة)* لإخضاعها للعودة إلى المكان ، وظل الصراع السردي يتمحور بين تمردها للقبول وبين دعوته لضرورة العودة ، لكن تمردها قد توقّف عندما أرادت أن تجدد جواز سفرها وحينما طُلِبَ منها (هويّة الأحوال المدنيّة ، الأصل ، شهادة الجنسيّة العراقيّة ؛ - الأصل ، -وثيقة الزواج- الأصل-)[2].

هذا التأكيد على(البيت) المكان الأصل لتأكيد عمق وجودها العراقي حتى يستديم الحوار ، وهذا التعاقد يتيح لها الاندماج في ذاته ، ولا سيما أنه الرجل

---

(١) الأجنبية: ٢٣٢.

* فقد ذكرت في مقدمة هذا الكلام حضوراً لـ (آندي وارهول وهو يصوّر مارلين مورنو بعدد لا يحصى من الصور) وهي إنما أرادت أن تذكرَ مثالاً لحادثة حقيقية تُعد علامةً دالةً في الفكر الغربي من خلال ما رسمه الفنان الأمريكي (آندي وارهول) الذي يعد من أشهر الفنانين والرسامين فقد قام برسم الممثلة (مارلين مورنو) على خمس لوحات اعتماداً على أحد صورها الفوتوغرافية في ملصق فيلمها المشهور (نياغارا) وكانت كل لوحة بلون مختلف أطلق على كل واحدة منها اسماً يوافق لونها الغالب، فسمّى مارلين (الفضية) ومارلين (الذهبية) ومارلين (الزهرية) ومارلين (التركوازية) ومارلين (الفيروزية)، وقد تعرضت تلك اللوحات لإطلاق نار، فأصيبت أربع لوحات وبقت لوحة (مارلين الفيروزية) [ينظر: مارين الفيروزية للفنان الأمريكي آندي وارهول ١٩٦٤ https:\\hamoudy.wordpress.com]

(٢) المصدر نفسه: ١٠٢.

(العراق) الذي يريد عودتها (ولو على نقّالة. لم يشدّد على بيت الطاعة ، هذا المعنى هو مجرّد عنوان لشيء آخر لم يدوّن في الخطاب ؛ أنتِ...)[1] ، إنما هو يطالب بانتمائها عبر المحاججة على بصمتها العراقية ، وجوازها العراقي ، ومن دونهما تعد (أجنبيةً) بل من دون (العراق) (اقول لنفسي كأجنبيّة عابرة سبيل وقارّات ، وبيوت ، وحكايات)[2] ، وهو ما تؤكده لها صديقتها هيلين سيكسو (-أنت الكاتبة الأجنبيّة الوحيدة التي نشأت بيني وبينها صداقة ثمينة وهي لا تقرأ لي إلّا عبر التراجم)[3] ، ومن الهموم التي كشفت عنها هي (البصمة) التي تعد الجواز الآخر لكل إنسان ، وهي في النهاية علامته وسمته ، وهي من تحمل سر النفس الإنسانية (جرّبت أن تكون بصمتي كما لو كانت خفّة الكائن الذي لا يحتمل ، ولكن عبثاً. حاولت أن تكون طبعتي بثقل فيل مولود حديثاً (...) إنّ الأصابع تحمل أسرار النفس الحميمة كلّها)[4] ، كما تُقدم أسئلتها عن (الباسبورت) (الباسبورت العراقي يتجاوز قدرتي على التجريب في الأساليب وصياغة بيانات مستلّة من الحياة. فهو بحجمه الصغير يستطيع أن ينسف ماضي أحدنا كما حصل ويحصل في جميع الأوقات والعهود والحكّام. ويقدر أن يدع بعضنا الآخر يمتلك الدنيا والآخرة. هذا الكائن الصغير هو عمل ابداعي متفرّد بذاته ، ينتج الفنّ والفتن والفتنة بخطّه المكتنز ، بحروفه الواضحة والصالحة للقراءة من قبل جميع عيون البوليس الدولي والعربي ووكالات المخابرات العالميّة وأنت تمسكه بين يديك كاللغم أو الكنز ، لا فرق وبلغتيه العربيّة والكرديّة كما حصل اليوم. لا خلاف بين الجواز العراقي وقوّة ونشوة الوجود ؛ إنّك عراقي من الصفحة الأولى إلى الأخيرة حتى تكاد تطلع وتقع من الغلاف وتنحدر للشارع العامّ أو الاقتلاع التامّ. أنت عراقي كغاية كبرى يتمّ التخلّي عنك بطيبة خاطر ، أو تستحقّ التكريم ولا تدري ما سبب ذلك أيضاً. الباسبورت هو غاية العمل الإبداعي ولست

---

(١) الأجنبية: ١٥.

(٢) المصدر نفسه: ٥٩.

(٣) المصدر نفسه: ٦٣.

(٤) المصدر نفسه: ١٨٨.

أنت ، هو الاستيهامات العراقيّة)[1] ، ومن الرؤى التجريبية المهمة التي ابتدأت بها هو التركيز على المكان الحاضر من خلال البدء بـ (بيت) وردف العنوان الرئيس بـ (بيوت روائية) ليكون التأكيد على المكان الذي ستنطلق منه المتشظيات الأخرى وهي (شيفرة) يجدها القارئ قد أعلنتِ عن نفسها منذ بداية النص الروائي ، فقد أقامت الروائية تجريبها في بداية نصها الروائي ، وعدّت -تلك- طريقةً جديدةً لمعاكسة المعهود من خلال الاتكاء على بعض المقولات ، التي تركز على المعنى وإن اختلفت طرق العرض ، بل إن التغيير سمة مهمة تسعى إليها الروائية (عالية ممدوح) ، فقد ارتكزت روايتها على المكان الذي سيحدد مضمار الحدث وما يعكسه على الشخصية من متتابعات ، إذ نجد قولها (البيت هو عراقي الوحيد الذي دوّنت وشيّدت حجارته وطوابقه وأرضيّته وأصباغ حيطانه ، والضنى الذي يتآكلني ثانية بعد ثانية وهو على بعد آلاف الأميال لكنّه أقرب إليّ من حبل الوريد)[2] ، وبهذا فهو نص موجه للاستدلال على معرفة ثيمة(بيت) الموزعة على محاور الرواية.

وبعيداً عن الإملاءات المعهودة في المنحى الروائي قدّمت الروائية بدايتها الروائية بفكرة تؤكد فيها التركيز على المعنى وإن تعددت طرائق العرض الفني ، وما دامت الرؤية تكشف المضمار فالتوجه للتغيير سبيلٌ لسحب القارئ الى مناطق جديدة ، وعرض آخر ، وقد أرست تقاليدها الفنية في الاستهلال الروائي مما أنتج حدثاً يقوم على التغيير والحركة والتبادل في الموقع السردي للعملية السردية.

واذا كان القارئ يركز في قراءاته المعهودة على تقدم العناصر السردية والاهتمام ببعضها ، فإنّه في روايات(عالية ممدوح) سيجد تغييراً في مستوى الرؤية من خلال توجيه الاهتمام الى الفعل الكتابي ، وتوجيه بوصلته نحو الذات والهوية (أتابع أعمال مؤرخي ومؤرّخات ما بعد الخطاب الكولونيالي فتستوقفني بعض المقولات التي يؤكّدون من خلالها أنّ الخصائص المميّزة للتاريخ الشفويّ هي أنّه: لا يتناول ما قد

---

(١) الأجنبية: ٩٥.

(٢) المصدر نفسه: ٢٢٨.

حدث بقدر تركيزه على المعنى من وراء ما حدث)[١] ، ولعلها رؤية تنسجم وتطلعات (رولان بارت) الذي يوصي الناقد القصصي بضرورة تقطيع النص إلى وحدات جزئية ، إذ يجب تقسيم القصة القصيرة إلى وحدات قصيرة ، بشرط أن يكون (المعنى) أساس تلك الوحدات ، لمعرفة أجزاء النص الأدبي[٢] ، ولاسيما أنها تشير في روايتها الى محورٍ يتقارب في معناه مع كتابه أسمته(في الدرجة الصفر من الوطن).

فتبتدئ روايتها باستهلال يدل على المعنى من خلال مقولة ما بعد الكونيالية ، وهذا ما سيلازم القارئ عبر مسيرته القرائية ، بل سترافقه مقولة (التشديد على المعنى) في محاور النص الروائي كلها.

وقد عمدت الروائية عالية ممدوح إلى إيراد التغيير في بداية نصها الروائي ، فلقد أثبتت البدايات مقدرتها على تكملة المشروع الروائي في الإخفاء والتجلي ، وبما يحققه من صدمٍ وتشويق في افتتاحيتها ، فكان الافتتاح موسوماً بالتغيير ، وأنّ هذا الوعي لا يؤدي إلى اندثار القاعدة المألوفة ، بل إلى ظهور قاعدة جديدة ، تتحكم في نوع سردي جديد[٣] ، وقد انطلقت فكرة إقامة بداية جديدة من قناعة أنّ الروائي التقليدي يحرص كثيراً على أن لا يصدم قارئه ، أو يفرض عليه ما لا يدخل في نطاق ما هو معقول[٤] ، وينقل لنا الباحث عبد الملك أشهبون آراءً عديدةً لنقادٍ ذكروا البدايات وعللوها وهو يتفق معهم في القول بأنّ البدايات من أعقد وأصعب المكونات المتعلقة بالنص الإبداعي[٥] ؛ ذلك أنها تملك ثلاث وظائف تتمثل في لكونها تخبر وتثير الاهتمام وتقترح عقداً للقراءة[٦] ، كما تشكل البداية صدمة للقارئ ، ويشعر مع النهاية بالرضى

---

(١) الأجنبية: ٧.

(٢) ينظر: التحليل البنيوي للقصة القصيرة، رولان بارت، تر: نزار صبري، مراجعة د. مالك المطلبي، الموسوعة الصغيرة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦م: ٤١.

(٣) ينظر: البداية والنهاية في الرواية العربية: ١٥٢.

(٤) ينظر: المصدر نفسه: ١٥٤.

(٥) ينظر: المصدر نفسه: ١٠٥.

(٦) ينظر: الرواية الجديدة بنياتها وتحولاتها: ٢٥٠.

والإشباع الفني[1] لذلك "حرصت الروايات المعاصرة –بشكل عام- على خرق المألوف في سبيل تأسيسها لبدايات نصوصها"[2]

ولذا فإن الرأي المطروح يتعارض مع النظرة النقدية القائلة بأن الفواتح والخواتم النصيّة بموقع إستراتيجي حدودي ، فهي تمثل مرحلة العبور ، سواء أتعلق الأمر بالمبدع أم بالقارئ[3] ، وعلى الرغم من هذا التنظير الفني فإن القارئ مع رواية (عالية ممدوح) يشعر بالصدمة ويتوق إلى مغادرتها ، ولكن ما أن يتمعن في قراءتها أكثر من مرة حتى يستكشف بؤرها الفنية ، ويتلذذ بمحتواها الموكول إلى التجريب ، فقد جعلت المقطّعات على شكل فواصل متبوعة بعنوانات فرعية ترتكن أغلبها إلى المكان ، وبذلك فقد مسكت الأحداث بثيمة المكان الدال ، وجعلت الاستفسارات والتوضيحات والتعليلات موزعة في هذا البناء ، بل استطاعت أن تبث قيماً فلسفيةً ناقدةً ومتسائلةً مثّبتةً بعضها وداحضةً أخرى عبر تفنيدها ببعض الإجراءات ، وجعلت المتلقي يعيش حالات الترقب ولاسيما أنها بعثرت الأحداث في الرواية لتدل على رؤية جامعة مانعة حول انشطار الذات ، وفقدان الهوية ، وتذبذب الانتماء (لا أريد الانتساب إليه ولا الانتماء ولا الوفاء ولا الغناء ولا الفناء من أجله)[4] ، هذا العمل الإبداعي يوافق ذائقة القارئ ؛ لأنه يقدّم مستفزات حيّة لإثارة نهم فضوله القرائي ، والتتبعي لمعرفة متشظيات النص ، ودلالاته الفنية والفكرية ؛ لأنّ "القارئ يأتي إلى النص ومعه عالمه وثقافته ومواقفه وللنص عالمه وتوجهاته وإشاراته وللتفاعل بين هذين العاملين من خلال التماهي مرة والاغتراب أخرى هو الذي يجدد موقف القراءة النهائي "[5]

---

(١) ينظر: بداية النص الروائي: ٦٠.

(٢) المصدر نفسه: ٨٦.

(٣) ينظر: بلاغة الخاتمة القصصية قراءة في قصص تحسين كرمياني، جميلة عبد الله العبيدي، مجلة الأقلام، ع٢، ٢٠١٢م: ١٣١.

(٤) الأجنبية: ٩١.

(٥) الذات الانثوية ظلت عصوراً طويلة مغيبة تحت ضباب المخفي والمحذور والمسكوت عنه: ١٨.

فضلاً عن أنها خلقت نوعاً من الترقب والشد ، وتخلق حيناً آخر المتعة في إشراك القارئ لإيجاد الحلول المناسبة ، وبين التذبذب والتذمر تنتج وحدة الصراع ، وبهذا تراها قد اكتسحت وباغتت الواقع وفضحت مسكوته ، واجتاحت عناصر العمل الروائي باللمحات الفنية عبر رصد الأثر ليمثل فيما بعد إرهاصاً مبكراً للتجديد والتغيير.

هذه المتغيرات الفنية الجديدة مغايرة لمتبنيات الرواية التقليدية التي "يغلب عليها المنطق السببي ، وتعتمد على الحبكة المتماسكة ، مروراً بالعقدة التي تمثل قمة التأزم والتوتر ، ثم انتهاء بالانفراج وحل العقدة"[1] ، ويبدو أنّ "الاشتغال بالأحداث والصراع وبناء الحبكة المتينة التقليدية كان هو السائد في مرحلة الرواية التقليدية"[2]

ولذا فالروايات الجديدة لا تحتكم في رؤيتها لتلك التجربة التقليدية لأسباب عديدة منها "ظهور الرواية الجديدة في الأدب العربي متأثرة بالرواية الغربية –والفرنسية خصوصاً- في سعيها نحو تدمير الحبكة وتجاوز السببية وغموض الشخصيات"[3] ، ومنها أن الأحداث المضطربة التي تدور في الفضاء الواقعي غير المتسلسلة لا يتم تمثيلها إلا على هذه الرؤية ، كما أنّ " أهم ما ميز الرواية الحداثية هو انتهاء أو إنتفاء الحبكة ، وهو ما يعني نفي منطق تدرج الأحداث ، وأصبحت مهمة ترتيبها مهمة القارئ لا الكاتب ، فضلاً عن ذلك اتسمت أعمال كثير من الروائيين بنوع من الاستغلاق والاستعلاء على القارئ ، مما جعل الكثير من النقاد يصف الأدب الحداثي بأنه أدب النخبة"[4]

وبهذا فإنّ رواية(الأجنبية) قد احتكمتْ فنيتها إلى فرط الحبكة وبعثرتها ، حتى تترك مجالاً أكبر لتضمين ما تمّ ذكره في ذهن القارئ ، وهي فكرة تنطلق من إنّ الروائي يلجأ ومن خلال العمليات المعقدة والمتعددة ، إلى جمع وتنظيم الفقرات والأحداث الصغيرة ، كما يقوم بتقسيمها بمهارة كبيرة إلى مناظر وحلقات وفصول

---

(١) بداية النص الروائي: ٢٥٩.

(٢) ملامح الرواية العربية في سورية: ١٣٣.

(٣) بداية النص الروائي: ٨٩.

(٤) الرواية العربية ما بعد الحداثية تقويض المركز- الجسد- تحطيم السرديات الكبرى: ٢٢.

وفقرات مختلفة ، لتتبلور فكرتها عبر رؤية شاملة[1] ، كذلك لتكون بنية النص مترعة بالجمالية التي تتفاعل فيها تلك العناصر[2] ، وكانتِ روايتها معززة بالتجريب لأن الكاتبة لجأت "إلى تكسير التسلسل السّردي للحكاية ، عبر إطلاق العنان للذاكرة والمخيلة والحلم... ، محدثة فجوات وفراغات متعددة في الحكي ، لتملأها بالتدريج عبر سردٍ متناوب ومتقطع"[3] فقد أقامتِ توتراً داخلياً يجذب القارئ إلى متابعة الخيوط السردية للوصول إلى المعنى.

وبهذا تكون تلك الفكرة معاكسة لفكرة الحبكة التي كانتِ ترى أنّ الحدث ينبغي أن يكون له بداية ونقطة ووسط ونهاية ، والتي انطلقتِ من كتاب (فن الشعر) لأرسطو[4] ؛ ذلك أنّ الروايات الحديثة وبسبب التبدلات الفنية والحياتية والثقافية مطالبة بتمثيل التناقضات والاضطرابات الشاخصة في الفضاء الواقعي ، وما دام النص الأدبي نصاً متغيّر الدلالات أو مولّدها وفق علاقة النص بموقع القراءة/ القراءات ، فإنّ هذه الدلالات تتنوّع وتختلف بتنوّع موقع القارئ واختلافه[5].

وليس معنى هذا أن الروائيين الجدد لم يقدموا لنا قصصاً وحبكات ، بل إنهم حافظوا عليها ، ولكن الطريقة الكتابية الجديدة اختلفتِ في خطواتها عن الرواية التقليدية ، إذ سعى الروائي الجيد إلى تكسير وحدة القصة ، وتفكيكها ، وإلى تكسير لغة الحكي وتشذير بنيات العالم الروائي[6] بعدما كان هم التقليد الروائي من خلال عَدّ القصة المحكمة البناء من الأولويات المركزية التي ينصبُّ عليها عمل الروائي و

---

(١) ينظر: الرواية الجديدة بنياتها وتحولاتها: ١٧٦.

(٢) ينظر: بداية النص الروائي: ٢٠٤.

(٣) التجريب وتحولات السرد في الرواية السورية: ١٣٣.

(٤) ينظر: تقنيات السرد في روايات نجم والي، أحمد عبد الرزاق ناصر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠١٥: ١٢.

(٥) ينظر: الراوي: الموقع الشكل، بحث في السرد الروائي، د. يمنى العيد، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط٣، ٢٠١٤م: ٢٣- ٢٤.

(٦) ينظر: قضايا الرواية العربية الجديدة الوجود والحدود: ١٧٢.

النص الروائي "لم يعد طريقاً مستقيماً يسير فيه القارئ من نقطة انطلاق (بداية) ، ولا يعرج هنا أو هناك حتى يصل إلى النهاية(نقصد السرد الخطي على الخصوص) ، بل أضحى النص لعبةً جماليةً تتجاذبها عناصر نصية متعددة ، تتطلب مجهوداً مضاعفاً من لدن القارئ ، حتى يكون في مستوى الرهان الذي ينتظره منه الروائي ، من أجل تحقيق تفاعل إيجابي بنّاء بينه وبين النص ، من بدايته حتى نهايته"[1].

ولعل هذه القناعة متأتيةٌ من أنّ بداية النص الأدبي تمثل اللحظة التي يؤسس فيها النص اختلافه وتميزه أو تشابهه وعاديته ، فقد نجح النص في صياغة قواعد تباينه ، واستطاع منذ لحظة البداية أن يلمح إلى هذا التباين ، كما يلمح حركية المعنى في النص الأدبي ومقصديته [2] ، واتسمتِ لغتها بالايهامية التي تبحث عن الكينونة المفقودة الناجمة من شيوع الاستبداد ، ولذا فهي أثّرَت منطقة السرد بالاضافات النوعية ، من خلال تمرير الوعي الذي يختزل بعض الأنساق ، كما قدمت بعض الأسماء الدالة ، منها: (نهلة الشهّال ، بلقيس الراوي ، هيلين سيكسو) وبهذا فإن أغلب الذين تتحدث عنهم في الرواية هي شخصيات نسوية موكولة إلى الهم النسوي (لدى نهلة الشهّال قدرة استثنائيّة على معاينة وفحص الأشياء والمعضلات من جميع الجوانب. فتقيم حواراً بينها وبين أيّة وثيقة أضعها بين يديها. كانت ثقتي بها وبطريقة تفكيرها ونزاهتها نهائيّة. ثلاث نساء في حياتي امتلكن هذه الثقة: بلقيس الراوي وهيلين سيكسو والشهّال)[3] ، وجعلتهن المفتاح التأويلي لفك مغاليق المتن الروائي ، كما جعلتهن متناً مشعّاً لتلك المنطقة ، وموجهات لاحقة للمتن تضمرُ اضاءات كبيرةً له ، ولم ترغب في أن تجعلهن (هوامش) تضيء المتن الروائي ، وبهذا تكشف عن مغادرة الهامش بعد الاعتراف بمركزيته ، إذ حاولت المزاوجة بين المتن الكتابي ووجودهن من دون فرز لتتجاوز التعامل المألوف ولا سيما أنها تطرح إشكالية محنة الذات والآخر والبحث عن الكينونة والهوية.

---

(١) البداية والنهاية في الرواية العربية: ٢٥٣.

(٢) ينظر: بداية النص الروائي: ١٧.

(٣) الأجنبية: ١٤.

وحين تحولت الإرهاصات إلى رؤية ، وتجددت الرغبة في إيجاد منطقة معرفية تخييلية ، أسهمت الحكاية السردية في إضاءة متاهات الرواية السردية فذكرتِ حكايات جدتها فتقول: جدّتي لا تقطع الحديث (عن سِيَر الأنبياء. تنشغل بيوسف النبي ظالم الحسن. ثم تتوقّف أمام يونس الذي ابتلعه الحوت:

- أي هو نبيّ لم يعرف قلبه الخوف.

كانت تعرف عنهم -الأنبياء- أكثر ممّا تعرف عنّا جميعاً ، الأبناء والأحفاد. موجودة في الدنيا ولا تصعب علينا الطريق إلى الآخرة ، هذه السيّدة كانت تكافح الخوف)[1]

وعلى وفق عدة رؤى قدّمت الروائية برنامجها الروائي متضمناً موضوعات مكثّفة ، وعرضتِ رؤى فلسفية ناقشتِ من خلالها مالآت الحياة ، وما يحجم تطورها ، وذكرتِ الأصوات الحيّة التي تجابه السكون ، وتندد بالخطوات المتعثرة التي تحجب الحركة ، كما امتدت إلى أعماق الحياة وجذورها لتأتي بالدليل عن موضوعات إنسانية واجتماعية لتكشفها عبر مناقشات وحوارات ناجعة.

هذه الأحداث المجزأة تشكّل بمجموعها رؤيةً روائيةً ، والقارئ الذي يتمعن في قراءاتها يعيد تشكيلها في فكره ، كما يجد تنوّعاً فنياً وجمالياً ، وهي تقدّم موسوعتها الروائية عبر شواهد معززة بالأدلة الإنسانية.

كما أقامت بعدها التجريبي في جعل ذاتها دليلاً سردياً رفدت به رؤى الرواية بوصفها أحداثاً حقيقيةً عالقةً في ذهنها مما يتسنى لها تغطية المشهد السردي بصورة متوازية ، فضلاً عن تعبيرها عن المتفرقات السردية من الذات ، والمجتمع ، والتابوات ، والحديث عنها بشكل مكثف وموجز ووافٍ ، كما مرت بالذات والآخر وعرضت بعض الحلول الناجعة بل طوّعتِ ذاتها لتكونَ (مهيمنةً) داخل العمل السردي من أجل كشف الهم اليومي وعرض أكثر للتفاصيل الحياتية والإنسانية.

---

(١) الاجنبية: ٢٠٥.

أما المداخل السردية فإن فيها تشعبات واقعية غطتْ ملامح المشهد العراقي ، وعرضتْ أسئلةً عديدةً متعددةً ومتنوعةً بدءاً من ذاتها ومروراً بالذوات الأخرى ، هذا الإيضاح في الهم للمنفي لا يعدُّ سيرةً ذاتيةً لها ، إنما اتخذت من نفسها أنموذجاً حياً لواقعٍ تلبست به الهموم ، ومن ثم اختارت شخصية سرديةً أخرى (عالية ممدوح) ، وجعلتها تعاني من الأمر ذاته ليكون بينهما الحوار ممتداً على طول الرواية.

كما أعلنتْ رفضها للسيرة الذاتية على لسان ساردتها(عالية) ، وهي تتحاور مع إحدى شخصيات الرواية (رنا إدريس) ، بل ترفض أي عنوان تدخل فيه السيرة (لا أميل كثيراً لأيّ عنوان تدخل فيه كلمة السيرة (...) إنّني أنتهك أصول السيرة ولا أحرس أيّة تلميحات يمليها مزاح القارئ الخفي الذي أنتظره في كلّ صفحة وغالباً سيحضر لأنّني أفكّر فيه أيضاً ، فأنا أظنّ أنّ الرواية تحتوي على روابط مضادّة للموضوعات الكثيرة التي تحاول أن تثبتها السيرة كإحدى ثيماتها وليست الأساسية فقط ، هذا كتاب حاولت أن أجعله يرتدي أزياء مختلفة(...) الكتابة تتطلّب اختراقاً فائقاً بين جلود الشخصيّات وأنزيمات ألسنة الرجال والنساء المتلعثمة التي ما إن نصادفها في أثناء التدوين حتى نخاف عليها الفرار نهائيّاً من بين أصابعنا ، صفحات وفصول هذا الكتاب ليست على مقاس أحد ما بعينيه ، لا الرجل ولا المرأة ، لا البلد ولا الاغتراب والترحّل ، لا الخوف وحده الذي كاد يحقّق هدفه ولا ضدّه ، وها أنا شكّاكة في جميع ما حصل من أحداث حقيقيّة ، وليس في ما دوّنت من سرديّات مخترعة ، أزعم أنّ التأليف هو الذي أصلح وما زال حالي وحال صحّتي وتقويم تأتأة لساني الشخصي أفضل من جميع تجارب الحياة والمعيش اليومي المدجّج بالكثير من السفاسف والترّهات)[1] وإن دخلت السيرة في بعض مفاصلها إنما هي بعض من ملامحها وليست عنواناً أو متناً ، إذ لم تنجح الروائية في خلق حالة متباعدة بينها وبين شخصيتها الروائية حتى يتضح للقارئ تداخل السرد بينهما إلى (السيرة الذاتية) أو (المذكرات اليومية) التي تتمكن من خلالها الروائية من بث

---

(١) الأجنبية: ٢٠- ٢١.

جانب من سيرتها الخاصة تخلصاً من الحاجز الذي حال بينها وبين هذا الإحجام والبوح ، من هذا فإن السرد النسوي خطا خطواته تجاه التحديث في مستوى الرؤية ، فضلاً عن أن الشكل الروائي أيضاً قد تمرد على قوالبه المحفوظة[1].

كما جعلت الروائية لموضوعة(الخوف) رائحةً مميزةً تحدثت عن تفاصيلها ، ومتعلقاتها (كنت أشمّ رائحة خوفي تتصاعد من فتحتَيّ أنفي ومن لعابي الناشف واهتزاز عمودي الفقري)[2] ، وجعلت له أنساقاً مميزة لينطلق هذا الخوف من الفرد ومروراً بالشعوب(كما أظنّ لم يختلف نسق خوف أبي عن أنساق خوفي. فخصائص الخوف متشابهة إلى حدّ كبير. وللخوف أعراض واحدة لما نعيشه وعشناه لليوم. فلست في صدد تدوين تاريخ الخوف للوالدين والأولاد ، ولا أعرف أبداً هل هناك شعوب تخاف أكثر من غيرها. العرب ، الأرمن ، اليهود ، الألمان أو... . أو. أيضاً لا أعرف هل تخاف المرأة أكثر من الرجل أو العكس صحيح؟)[3]

لقد طال وقوفها عند موضوعة (الخوف) ، ورأت أن الخوف والفعل الإبداعي لا يمكن أن يسيرا معا ، فقد حفّت عملها بالترقب ، وجعلته يسير جنباً موازياً مع الذات وتحدثت عنها بإسهاب على طول الرواية معلنةً تفاصيله ، ومحدداته ، وأثره ، ومآلاته التي تعطّل الحركة وتبعث على الهروب بدلاً من المواجهة (في الصور ، صوري ، أبدو بمفردي بالطبع ، لكنّ هناك شخصاً يجاورني واقفاً بجانبي ؛ نظام خوفي)[4]

وحتى يكون شاهد المعنى دالاً حقيقياً على واقع مضمون الروائية عالية ممدوح ، فإننا نستشف تلك العلائقية بين فرضية المعنى التي أكدتّ عليها في بدايات الرواية وبين النتيجة التي لمسناها عبر القراءة ، وهي علاقة بين عالية ممدوح في المنفى كأجنبيةٍ ، وبين وطنٍ يبحث عن أبنائه ، ويطالبهم بتلك الصلة التي ليس لهم

---

(١) ينظر: ركائز السرد النسوي وخصائصه: ١٥٣.

(٢) الأجنبية: ٢٥.

(٣) المصدر نفسه: ٢٦.

(٤) المصدر نفسه: ١٧٦.

الانســلاخ عنـها أو التنكـر لهـا ، ولـيس لهـم مـن اسـمٍ غـيره ، فهـو جـوازهم وهـو (الباسبورت) الخاص الذي بدونه لا وجود لهم.

ولا بدّ من الاعتراف في خضم هذه الرؤية أنّ الروائية (عالية ممدوح) قدّمت تأملاتها وتنظيراتها الفنية عبر انفراطٍ لحبكة الرواية لتوسع دائرة الحدث وهي تعرض في داخلة قصصاً متعددةً ومتداخلةً تدور في فضاء الهوية والذات ، مما نتجت عن رؤية جديدة مرتهنة بالوعي الفني والكتابي لها ، فقد حققت انعطافةً في الحبكة الروائية ، إذ أجرت لها تحولاً من الحبكة الفنية داخل العمل الروائي إلى تشكيلها في ذهن القارئ من مجموع الأحداث المتشظية التي تنضوي تحت هوية الذات والمكان.

المحور الثالث

تعويم المكان

احتكمتْ خلخلة العلائق المنطقية بين عناصر السرد الروائي لغايات فنية وجمالية ، ونتيجة انتقال الأمكنة في الذات الإنسانية وتحولها بعد عام ٢٠٠٣م ، فضلاً عن جغرافية المكان التي أصبحتْ بفعل الحروب وما بعدها معرضة للمسح الإنساني ، لذا كانتْ تلك الأمكنة مجزّأة على وفق تقسيم ديموغرافي ومعزولة بحدود وهمية ومفترضة لانعدام التعايش الإنساني فيها ، وحين أقدمتْ الروائية على تمثيله سردياً في روايتها عملتْ على شحن المكان بقيم إنسانية وتأطيره زمنياً ، وجعله حدثاً متحركاً في بنية نصها الروائي ، من خلال الإحاطة بحيثياته ومحدداته ، كما قدّمته بعض الروائيات على أنّه دالة متحركة ، ودعتْ في عملها إلى إعادة إنتاجه فنياً ، في استجابة جمالية تستنطق المحتوى السردي وتعبّر عن مضمونها فيه.

وبذلك أسست هذه المحاولات الجادة تأرجحاً لازدواجية قائمة بين حقيقة شاخصة وسراب مموه ينتج مكاناً يعوّل عليه في النص الروائي ، لتمثيل الأحداثً والشخصيات ، فالمكان الافتراضي المتخيّل يستمد "مكوناته وخصائصه البنائية من منطلق خيالي في المقام الأول ، يوجد في عوالم افتراضية ، إنه(ابن المخيلة) التي تفترضه/تختلقه/ تمنحه تَشيؤَه ، على مقربة من العالم الموضوعي وخارج التماس المباشر معه في آن معاً ، إنها أمكنة تحيل المتلقي إلى منطقة الصفر الأعظم/ اللامكان وهو ما تعنيه كلمة(يوتوبيا) حيث السيادة للتعالقات غير المنطقية بين الموجودات والأشياء ، هو مكان يستند إلى المخيلة ، أما لدى الحواس والمنظورات الموضوعية للوجود فإنه لا مكان/ وجود نفسي مجرد منقطع عن الزمان والمكان الموضوعيين

انتحاءً بهما إلى حالة زمكانية خاصة ، مُحيلاً مداركنا القارئة إلى منطقة غرائبية ، غير أن هذا الانقطاع الخارجي عن المكان لا تكون له قيمة فنية أو إبداعية كبيرة إن لم يصحبه عمق من التواصل الرمزي مع المكان الموضوعي والجوهر الإنساني في الديمومة والتجريب ، وهو يحقق هذا التماس بطريقته الإبداعية العائدة إلى مدى ما يمتلكه الرائي من وعي فني ، فالأدب العظيم على امتداد عصور الإنسانية هو أدب جمع بين الفن والفكر"[1] ، هذا المكان الافتراضي كان آخر الحلول في رواية (طشاري) للروائية(أنعام كجة جي) ، فبعد ما قدّمت الساردة(أم اسكندر) أحداث الرواية وكشفت عن تبعثرها ، وعن زمنها الموغل في التشظي ، كانت نهاية تلك الأحداث الركون إلى حلول افتراضية علّها تكون الحل في الرواية ، وكان عبر (المقبرة الالكترونية) التي أوجدها(اسكندر) على شاشة الكومبيوتر ، وهي من تصميمه ، وقد عرض فكرته على أهله ولاقتِ قبولاً ومباركةً ، كما أنّ لها وجوداً تذكره الساردة أم اسكندر(كانت شقتنا تتألّف من صالة وحجرتين ومطبخ فأضاف إليها اسكندر مقبرة افتراضيّة)[2].

وقد أُعجبت عمته (ورديّة) بذلك وهو يقول لها(-شوفي عمّة. مقبرة ألكترونيّة يمكنك أن تنامي فيها بجوار من تحبّين. رأت شواهد رخاميّة تتوزع بين أشجار خضراء ، صلباناً من رخام وخشب وذهب ، أزهاراً نضِرة وكأنّها سُقيت للتّو. وضعت السمّاعتين فسمعت موسيقى ناعمة تتناغم مع حركة فأرة الكومبيوتر)[3] ، وقد أقام (اسكندر) في هذه المقبرة شواهد ملوّنةً ، وأشار فيها إلى قبر جده سُليمان المدفون في بغداد ، وقبر زوجته ، وقبور أخواته جولي ، وكماله ، وقبور أخرى لبعض من الأقارب ، وقد ترك بقرب هذه القبور أمكنةً لمن يريد أن يكون بجوار محبيه ، كما

---

(١) إنتاج المكان بين الرؤيا والبنية والدلالة، د. محمد الأسدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠١٣م: ١٤٩.

(٢) طشاري: ٢٣٧.

(٣) المصدر نفسه: ١٠٩.

جعل مكاناً لعمته(ورديّة) بجوار زوجها(د.جرجس) ، وقد تفاعلت العمة(ورديّة) معه عندما سألها:

(-عمّة ، هل أنت راضية؟

-أنامسحورة.

—هل أعجبك التصميم؟

-جداً ، يحتاج بضع نخلات.)[1].

وربما وجدت تلك المقبرة قبولات مستساغة من لدن شخصيات الرواية ، وإنما كان ذلك بفعل ضاغط الحدث الحقيقي ، أي كلما ضغط الحدث على الشخصية الحقيقية راحتْ تتجه نحو المكان البديل ، أي(ضغط الحدث الحقيقي+ زمن فيزيائي حقيقي ممتد+ شخصية حقيقية= تحول في المكان من المكان الحقيقي الى المكان المفترض) ؛ ذلك أنّ الحدث أفرغ حمولته على الشخصية الحقيقية فتولّد زمن نفسي مؤلم ، وقد ذكرتْ الساردة(أم اسكندر) عن المكان المفترض(المقبرة الالكترونية):

(إن الدائرة تكبر وتتّسع وتأتي طلبات جديدة للانضمام إلى المقبرة وتجميع عظام العائلات. سمع المهاجرون بها من الأخبار التي يتناقلونها في الكنيسة ، بعد القدّاس. اعترض بعضهم وعربد وعَدّها مخالفة للإيمان. وتحمّس لها الشباب. وجدوا في مقبرة العراقيين الإلكترونية حلًا سحريًا ولطيفًا لمواجهة الشتات. هؤلاء مثلي ، أصغر مني لكنهم يعيشون حسرة طير اليباديد الذي جعل قبور آبائهم وأهاليهم شذَرَ مذَرَ. طلقة طشّارية في بلاد الله الواسعة.)[2].

ولذا فقد سعت أغلب الروائيات في شحن المكان بقيمٍ إنسانية ، وتأطيره زمانياً ، وجعله حدثاً متحركاً وبؤرةً ، أما المكان الذي تقصدت الروائية تعويمه فهو ما له القدرة على خلق مشاهد توهم بواقعيته ، وهو (المكان الافتراضي/المقبرة الألكترونية) ، وإنما هي فرضية أشبه ما تكون بـ(المناورة المكانية) ، يكون اللجوء لها عند الضاغط

---

(١) طشاري: ١١١.

(٢) المصدر نفسه: ١٥٩.

المتسبب من الأحداث ، وهي أقرب ما تكون مصدراً لخديعة إدراكية ، ولعلها صورةٌ من صور اليوتوبيا الإنسانية ، التي كوّنتها الأحداث ، وتجلى تشخيصها عبر أبعاد متعددة.

وبسبب ضخامة الحدث المهول وشدته ، وطغيان الزمن النفسي الهائل ، فقد قلبا طور المعادلة بأثرهما على الشخصيةِ ، أي بمعنى أن ضغط الحدث+ الزمن النفسي = زخماً بالمكان المتخيل ، ومرةً أخرى الحدث معه زمن خارجي (فيزيائي)+ (زمن نفسي) ينتجان اضمحلالاً مكانياً= شخصيات محددة (استثنائية) ، وبهذا فإنّ (اسكندر) قد طلب من أمه قائلاً:

(- ماما... قولي لمعارفك إنّنا لن نقبل سوى أصحاب الميتات الاستثنائية)[١]

وينعكس قبول الساردة والشخصية المحورية (ورديّة) بمآلات (اسكندر) ، الذي ابتدع المقبرة الألكترونية ، بسبب ذلك العبء الثقيل الذي أخذ منها وثير العمر ، وهي تطوف بين أول زمن قبعت فيه ، وقد تحسستْ جراحه وعويله ، فضلاً عن الفقد والضياع لذويها ، ولذا أبدتْ قبولها بفكرة (المقبرة الألكترونية) حتى تخفّف الروع الذي يقيمه الموت ، حين يجوب الشوارع والمدن ، فاذا ما وُجِد الموت مرةً أُخرى في الواقع تقلّ فجائيته ، كذلك للتخلص من واقع يقيم الشتات ، ولذا فقد تضمنتْ هذه المقبرة الألكترونية الجمع بين العوائل الموزعة على رقع جغرافية متنوعة ، ومنحتهم أمكنة تقرّبهم من بعضهم البعض ، ولهم أنْ يختاروا هيأتها وموقعها ، وما يناسبهم من أشجار أو أي شيء يرغبون بوجوده فيها:

(كلُّ شيء حولها ينمو ويزدهر. حتى المقبرة الألكترونية التي ابتدعها لها اسكندر نمت وتفرّعت وتعدّد نزلاؤها)[٢] ، وقد أخذت مكاناً شاسعاً في الكومبيوتر (تمدّدت شاشته واتّسعت وصارت مأوىً مثاليّاً للمخاوف العابرة ، مرقداً مؤقّتاً لموت متعدّد الوجهات)[٣].

(١) طشاري: ١٦٠.

(٢) المصدر نفسه: ١٥٨.

(٣) المصدر نفسه: ٢٣٨.

وقد تمددتِ هذه الفكرة ، ووجدتِ فيها العمّة (ورديّة) ما كانتِ تفتقده ، فقد ذكرت الساردة(أم إسكندر) أنّ اسكندر (لم يكن دّفاناً في نظر عمّتي وردّية ، بل فنّان موهوب ، يرسم الأضرحة وينحت الشواهد ويزرع حولها الأزهار التي تختارها العائلة ، يطلب صورهم القديمة ويزيّن بها قبورهم.)[1]

إنّ رؤية الروائية في تضمين هذا المكان كان له مدٌّ فكريٌّ متسعٌ ، كما أضاف تشكيلاً نوعياً للعناصر السردية وأضاف لتشكيلاتها أبعاداً جماليةً ، وكان اختياره على وفق مقتضيات اللعبة الفنية الروائية والتلاعب في زحزحة البنية المكانية ، وإعادة الحيوية للمُنتَج الروائي على وفق رؤيتي التشكيل والتخليق في النسيج الروائي ، مما أسهمتِ تلك التبدلات في تعميق صورة الحدث وإيضاحه.

وأثّر الحدث وسرد الراوية في شخصية اسكندر اللاهية ، فجذباه لأن يجدَ بديلاً عن تكرار الانخذالات التي لم تتوارَ عن حياتهم ، ولاسيما أنه الحفيد الذي انبرى في أدوارٍ تشابه الأدوار التي قام بها جده سُليمان ، فقد استطاع أن يحدد المكان ويجمع الرفات المشتتة فضلاً عن ترسيمته للأحياء ، وهو يحدد أماكن قبورهم ، ولذا فقد جمع بين زمنين زمن الأموات وزمن الأحياء ؛ ليشغلا حيزاً مكانياً مفترضاً ، مما أدى الى استقطاب أشخاص حقيقيين لأن ينخرطوا بهذا الاتجاه ، اذن جسامة الحدث+ زمنين= مكان مفترض يؤدي إلى استقطاب الشخصية ، هذا المكان الذي ستذكره الساردة (أم اسكندر):

(إسكندر الملول اللّاهي عنّا بهاتفه الذكيّ ومسجاته وشاشة حاسوبه ونفوره من معارفنا وأصدقائنا ، عاد إلينا وغرز رايته في سهول العمّة ورديّة. سهولها غابات نخيل قائمة مفتوحة على كلّ الاحتمالات ، لا تخلو من وعورة ، وتصلح مسرحاً مثالياً لمقبرة بيتيّة الصنع ، مشغولة باليد.

تؤرقني تلك المقبرة وبدأت أخشى منها على الولد وألوم نفسي لأنني شجعته عليها. حتى جارتنا التونسيّة أخذتني جانباً ، في السوق الشعبي ، وقالت لي إنّها قلقة

(١) طشاري: ١٦٠.

على ابنتها كلثوم منذ أن عرفت أن إسكندر خصّص لها قبراً صغيراً نحيفاً يلائم قامتها الضئيلة. وهي لن تمنع البنت من التردّد علينا ، لأننا " ناس ملَاح " لكنّها تتشاءم وترجوني أن أتدخّل لكي يهدم قبر كلثوم. كأنه بُني ، بالفعل ، ليُهدم.)[1]

وبقى إسكندر يمارس طرقاً تجريبيةً متعددةً باستعمال تقنية حديثة لمعالجة التشتت الإنساني ، وكبح جماح الحماقات التي ترتكب بحقه ، من خلال جمع الأمكنة المتعددة في بقاع الأرض ، والزمن المرافق لها فضلاً عن الشخصية التي عاشت زمن البؤس ومكان الضياع ، ليصل إلى كشف الحدث المروع ، الذي كان سبباً في إنتاج ذلك ، وقد أوضحت الساردة(أم إسكندر) في سردٍ ذكرت فيه:

(لعلّ أباه كان على حق ويجب ألا ينشغل عن دراسته بالعمل دفّاناً يحفر في تربة الغيب ، يلملم العظام من مقابر الخليج والشام وديترويت ونيوزيلندا وضواحي لندن وينفخ فيها من موهبته لتستريح في أرض محايدة. يجمع شمل الرجال والنساء الذين وضعوا الرؤوس على مخدّة واحدة لعقود من الزمان ثم تفرّقوا ، وهم أموات ، في الترب الغريبة. طواهم طير اليباديد الذي حلّق فوق العراق ورماهم في بلاد الله الواسعة.)[2].

ولما كانت مثل هذه التداخلات ، صار من الواضح أن تعيش الشخصية في زمن التشتت بسبب زمنين ومكانين ، زمن الماضي الماثل بالحروب ومآلاتها وزمن الهجرة ، والمكان الحقيقي والمفترض ، وبهذا فإنها تكون في النهاية أمام خيارات ، ولعلها تختار المكان الحقيقي ، على الرغم من قساوة أحداثه ، وبالنهاية فإنّ الساردة (ورديّة) ستنسحب من(المفترض) لتعيش الواقع ، وتعلن فلسفتها على لسان الساردة (أم إسكندر) وتختم روايتها بالموت الذي يشبه الموت الحقيقي (إنّ أحلى ما في الحياة أنها لعبة. نعيش ونموت ونفرح ونحزن ونبني ونهدم ونرتاح ونجري ونواصل السير حتى انقطاع النفس. هي ، مثلاً ، أقامت بيتين وعيادتين ثم تركتهما. عبرت الثمانين وما

---

(١) طشاري: ١٩١.

(٢) المصدر نفسه: ١٩١.

زالت تنتقّل بين غرينيي وكريتاي وتتعلّم لغةً جديدةً. هكذا هي الدنيا. صداقات وخيانات ومفاجآت لا تنتهي. لا شيء يستحقّ الزعل ولا الدموع.

- أنتِ بالذات تبكين كثيراً.

- تمويه. حساسية ربيعية مزمنة. ألا تثق بتشخيصي؟

هربتِ عمّتي من الشاشة لأنها صلبة وباردة. تتوقّف إذا غابت عنها الكهرباء والبطاريّة وتترك ساكنيها للمجهول. تتسلّل إليها الفايروسات وتهدّد محفوظاتها بالزوال. الجسد زائل لكنّ العظام باقية. وعظامها لن تطقطق تحت طبقات الإلكترون. كانت الفكرة مثيرة ومحركة للخيال. تداوي أشواقها لأمواتها الأعزاء وتستحضرهم تحت بصرها. وهم جميل في زمن قاحل. وهي قد رأت ما يكفي لتمزيق غلالات الأوهام)[١].

لقد ابتدأت الساردة من المحطة النهائية لها ، (هذا هو الأليزيه إذن)[٢] ، أي من نهاية المكان الذي استقرت به في فرنسا المحطة الأخيرة لحياتها ، فقد قدّمتِ استهلالاً مكانياً ابتدأت به ؛ لأن "فلسفة الرواية الجديدة تعكس تحولاً من الزمان إلى المكان"[٣] ، وبهذا تمحورت بؤرة الصراع الروائي حول خصيصة المكان الذي انتهى بها عبر مآلات من الصراع النفسي فضلاً عن الصراع الذي أجرته على مستوى العناصر السردية.

ومن التنبؤات الفنية التي غرستها في نصها الروائي ما أردفته عن (الموصل) المكان الحقيقي الذي تحول فيما بعد الى (مكان مفترض) فهذا المكان الذي وجدته معباً من الطوائف والأديان- وقد عاشرتهم جميعاً- ومركزاً لحبها الذي استوطن فؤادها ، رأته صورةً مثلى للتعايش الإنساني ، سيتحول فيما بعد إلى تشظ إنساني ممزق ، فلقد أوردتِ شاهداً للتعايش الفكري والإنساني ممثلاً بـ(سُليمان) لتقولَ الساردة

---

(١) طشاري: ٢٤٧.

(٢) المصدر نفسه: ٩.

(٣) بداية النص الروائي: ٢٦١.

(أم اسكندر): (سُليمان ، عشق اللغة منذ يفاعته. كان يرى في امتلاكه لناصيتها تأكيداً لانتمائه ، وهو السريانّي ، إلى الهوية الوطنيّة في دولة تأسّست وهو دون العاشرة من العمر. لقد ولد في الموصل مع أُولى سنوات الحرب الأُولى)[1]. بل وجدت الساردة فيه روح الانتماء للوطن كهوية كبرى يريدها(سُليمان) ، فقد حفظ المعلقات والشعر ، وكان يتلو ذلك بلسان قويم ، وهو الذي (جاء ترتيبه الأول على لواء الموصل في اللغة العربيّة. وقد جرت العادة أن يكون المُصحف مكافأة الطالب الأول لتفوّقه في لغة القرآن)[2] وهو الذي لم يقبل بغير المصحف(جائزةً) له على الرغم من أنه نصراني وينال (سُليمان الجائزة المعهودة ويدخل القرآن إلى بيتهم للمرّة الأُولى. كلّما اختلفوا على معنى أو إعراب أو آية احتكموا إليه. ولّما انتقلوا إلى بغداد رافقهم وأخذ مكانه في أعلى رفوف المكتبة)[3].

ويبقى الهم المكاني عاملاً يحاذي الذوات المأهولة بالهم ، وهي تعاني ضغوطاته وإفرازاته ، وإذا كانت بعض الإشكاليات الملتصقة بالهم النسوي تعاني أزليتها فإنّ هيام الزمكان سيترجم مفاصل هذا الهم عبر التعويم الزمكاني ، وسيكون الحدث ترجمان لتلك التشعبات وهو يمارس تابواته المتعسفة تجاه واقع إنساني مازال يشهدُ تدنياً في الحوار مع الآخر ، من هذه المتشظيات انطلقت رواية (نزيف) وهي تضمّخ الهم النسوي ، الذي يتعرض للاضطهاد والقمع ، فقد اختارت الروائية شخصية (أحلام) لتكون صريعةَ هذا الاضطهاد وهي تدافع عن نفسها من الوجع العائلي الذي رافق مشروع طموحها ، فضلا عن اختيار اسمها (أحلام) كدلالةٍ طامحة لاستشراف الأمل ، وبهذا يتم التحقق الفعلي للأحداث والأفكار من خلالً المسار الحلمي ، أو اللاوعي ، إذ هي تسرد إلينا عبر تداعيات الشخصية المتجسدة في شكل حلم أو حلم يقظة أو تخيّل أو استذكار[4]. ، وبهذا الاتساع يمكن التعامل مع موضوعة تأويلية الرؤية

---

(١) طشاري: ٦٣- ٦٤.

(٢) المصدر نفسه: ٦٤.

(٣) المصدر نفسه: ٦٥.

(٤) ينظر: التقنية الروائية والتأويل المعرفي: ١٥٣.

(عالم الأحلام) وعدها وسيلةً للتنبؤ بالغيب واستباق الأحداث على صعيد الشعور بالتفاؤل من الرؤى والأحلام ، أي إثارة الأحلام المضطربة عبر ما تتضمنه الشخصية من هموم كونية تتسع لأنّ تمثل أحلام اليقظة ويمكن من خلالها الإحاطة بالمشهد الحياتي وتجسيده في النص الروائي.

إنّ الانتهاكات المتكررة لـ(احلام) سببت لها انكسارات نفسية عميقة (لم تتمكن أحلام بالرغم من كل ما كانت تبذله من جهد لَأْمَ الجرح الغائر في داخلها وإيقاف النزيف المتواصل في روحها)[1] ، لكنها لم تنلْ من مسيرتها ، وهي تقارع الألم من قضبان التسلط ، واستمرت في سعيها على الرغم من احاطتها بقسوة الأب وجمود عاطفة الأم (لم تكن أحلام تعرف وبقيت لا تعرف فيما بعد أيضاً شيئاً عن نوع العلاقة التي كانت تربط أمها وأباها بعضهما ببعض ، فهي لم ترهما مرة واحدة يتشاجران أو يتجادلان على أي شيء ما وأيضا لم ترهما يتحدثان مع بعضهما أو يظهران أية علامة من علامات التقارب(...) وهذا ما جعلها تعتقد أن السبب في ذلك يعود إلى أنهما كانا مشتركين في انغلاقهما اللانهائي على نفسيهما وجمود عواطفهما)[2] ، إلا أنها تسعى للعيش في حلمها الذي تتواجد فيه سبل العيش الانساني.

إن عتمة الاضطهاد لم يتوقفْ مدّها عند أحلام ، بل إنّ الساردة توضح امتداده إلى أم أحلام لتكون هي الأخرى قابعة تحت هذه القسوة الضاغطة عليها من كل جانب ، لتتحمل مرضها الدائم ، الذي سينتج إهمالاً لأحلام فضلاً عن تحملها اعباء البيت ومشقة الدراسة(غادرت أحلام الغرفة بعد أن أغلقت الباب خلفها وقد تملكها من جديد ذلك الشعور المضني بالتيه والوحدة والعجز والخوف الذي يلمّ بها مع كل مرة تظهر فيها على أمها بوادر موجة جديدة من المرض ، وهي تخشى أن تجرف هذه الموجة في مرة من المرات أمها إلى خضم محيط شاسع الأبعاد دون عودة لشاطئ

---

(١) نزيف، أميرة فيصل، رواية، دار عدنان للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد، ط١، ٢٠١٤م: ٩٦.

(٢) المصدر نفسه: ١٣٧.

الأمان)[1] ليكون الشارع راحماً حقيقياً لحركتها ، وطول تسكعها فيه ، وهو تيه ترغب (أحلام) أن تكون في فضائه ، ولعله على علاته أهون من حال والدها المحتسي للخمر ، المقامر ، الذي كان جاف الطباع ، خشن الأسلوب ، ومتسلطاً.

ويستمر هذا النزيف ليتجسد في ذاكرة أحلام عبر مشاهد مؤلمة ، لكنّه في لحظة (نزيف) والدتها ستتجسد الصورة بحقيقتها ؛ وذلك حين ذهبت لتشتري قصةً من المكتبة مع ابن جارهم مما تسبب في تأخرها عن الدوام ونتيجة خوفها من العقاب لم تذهبِ إلى المدرسة فقضت الوقت بالتسكع ثم جاءت متسللة إلى البيت لتشاهد هذه الصورة ، التي عدّتها بسبب الخطأ الذي اقترفته ، لتتخذ قراراً سريعاً يُنجيها من هذا الفجع ، وبذلك فكرت أن تذهب إلى بيت خالتها ولكن القدر أخذ بها إلى إحدى مدن العراق ، لينتهي بها أمر هذا الهروب إلى أن تكون في أحد مراكز الشرطة ، الذي مكّنها من أن تبوح ببعض اضطهاداتها ، وتنتقل على إثر ذلك إلى بيت جدتها وخالها الذي تمسك بوجودها معهم حتى يمنع عنها الاضطهاد الذي باحتِ به ، ثم تنتقل أسرة أحلام فيما بعد إلى بغداد على خلفية الممارسات الشنيئة التي يقوم بها والد أحلام ، ويفتضح أمره مع أحدى نساء تلك البلدة ، ليصل المد السردي إلى موت والدها الذي تعرض الى حادث دهس أودى بحياته بعد هذا الانتقال ، لتنتقل بعد ذلك أسرتها للعيش في بيت خالها وجدتها ، لكن ما تكشفه مضمرات الرواية يدلّ على تمدّد القمع ، وفرض طوقه حول عنق (أحلام) في بيت خالها ، وتمدد النزيف الذاتي الذي اجتمع إثر تنوع المحبطات والانكسارات خاصةً في علاقتها مع زميلة لها في المدرسة اسمها (وداد) ، التي امتدت العلاقة بينهما إلى أن تكون مثار إعجاب أخ وداد (مصطفى) ، وحين يتكشف هذا الأمر ستواجه (احلام) مقاطعةً ورفضاً يؤدي الى انتهاء علاقتها بـ(وداد) ، وهذا جرحٌ آخر يدوم به نزف الذات ويؤطر مساعي الانكسار لها.

وتستمر المنعرجات السردية في تشعبات مسيرة أحلام وحياتها التي كانت واحدة من بين أخوة (أحمد ، سامي ، باسل) وهي كبيرتهم ، لكن أحداث السرد تدور في

---

(١) نزيف: ١١٥.

تلك المنعرجات حول (أحلام) التي لم تنلّ تلك الظروف من تطلعاتها ، وهي الحالمة بالتغيير الطامحة إلى التجديد ، بل تستمر في تصارعٍ معها ويكون (ناظم) زوجاً لها من خلال علاقة خال (ناظم) بخالها ، ولم يكن الحال بأفضل مما كان حتى ينتهي أمرهما بسبب عوائق كان مصدرها (أم ناظم) تجاه (أحلام) ، التي تعتدُ بنفسها كثيراً مما خلق شرخاً في العلاقة بين أحلام وناظم ، فضلاً عن تكدّس مشاكل مرحّلة انتهت بضربها إثر قيام (أحلام) بضرب ابنتها لمشاكستها مما أثار هذا الضرب انفعال (ناظم) (غالبت شعور العجز المتراكم في داخلها وهي تهتف بالطفلة بصوت مرتجف: "اسكتي ، اسكتي ، لاتبكي لاتبكي ، ما بك اليوم؟ ما الذي جرى لك؟" ولم تدر كيف فعلت ذلك إلا بعد أن أحست بذراعين تطبقان عليها ككماشة من حديد ثم تسحبانها إلى الوراء ثم تنهالان عليها بالضرب)[1].

وحين تأتي الى بيت خالها تلاحقها بعض المعوقات التي تمنع من استعادة العلاقة والرجوع الى بيت الزوجية ، منها اتساع الهوة بينهما فضلاً عن وجود سبب رئيس لا يعلم به أحد سوى (احلام) وكان مانعاً لعودتها وهو ما فعله دكتور الأسنان (حسام عبد القادر محمود) من فعلةٍ مشينةٍ معها إثر مراجعتها لعيادته (عن ماذا يتكلمون؟ عن العودة؟ مستحيل ، خصوصاً بعد الذي جرى. الآن أصبحت تشعر أنه ليس هناك سدٌ واحدٌ يقف بينها وبين زوجها وإنما عشرات السدود. كيف تستطيع أن تواجهه مرة أخرى؟ أن تنظر في عينيه؟ أن يجمعهما فراش واحد؟ هل سيشم في جسدها رائحة رجل غريب ، وإن لم يكن كذلك فكيف ستواجه هي غفلته وتتقبلها؟ حتى لو أنها تقبلت ذلك وتغلبت عليه ونسيته فماذا سيكون موقفها لو أنه اكتشف بطريقة ما سرها؟ وحتى إذا لم يكتشفه فإن ذلك سيعني أنها ستعيش كل حياتها في خوف دائم من أن ينكشف هذا السر في يوم ما ، فكيف سيمكنها أن تعيش تحت ثقل هم بهذه الجسامة؟)[2] ، هذا التأنيب الذي فُرِضَ عليها بسبب سلطة الرجل

---

(١) نزيف: ٤٤٣- ٤٤٤.

(٢) المصدر نفسه: ٤٩٦- ٤٩٧.

الذي يمتهن عملاً إنسانياً ليحوّل هذا العمل إلى بشاعة تنتهك حرمات الإنسان وتصادر سعادته (ماذا لو أن جسدها قد حمل في داخله أثراً لا يمحى ، وكيف ستتصرف هي مع هذه الكارثة الهائلة في حجمها؟)[1].

هذه العوائق الجديدة ستضيف نزفاً جديداً يزيد من هوة المشكلة ولا يقدّم لها أيّة حلول ، كما أن كثرة الضغوط الأخرى تؤدي إلى تفجّر الحال والنكوص رجوعاً نحو الأثر السلبي ، وهذا ما حصل مع (أحلام) حين ألحَّ عليها خالها بالعودة إلى بيت الزوجية ، ويتسع هذا الإلحاح ليولّد شجاراً ينتهي بالتجاوز المفرط ضد (أحلام) بما فيه الضرب والإهانة ، ويتسع النزف ليجعلها أمام خيار الانتحار ، فتلقي بنفسها من أعلى السطح (فحينما كان الصمت في البيت على أعمقه سمعت أم أحلام فجأة دوياً هائلا ينبأ عن سقوط شيء ثقيل. حينما التفتت إلى مصدر الصوت رأت أحجارا تتناثر متقافزة في ساحة البيت. في الوهلة الأولى لم يرد ذهنها أن يصدق أن الذي سقط مع الأحجار هو جسد أحلام نفسها التي استقرت جالسة على عجزها وقد فتحت عينيها وفمها وساقيها على سعتهما)[2].

ومما يمكن ذكره عن هذا النزف الطويل فيما يبدو أن نهاياته قد انتهت مع هذه الحادثة ، أي مع حادثة الانتحار لتنتهي الرواية بهذا النزيف المؤلم ، وهذا ما سيلحظه القارئ عند متابعته للرواية ، لكن الروائية ستضع على لسان ساردتيها المجهولتين التي تروي إحداهما للأخرى خاتمةً أخرى توضح فيه أهم الأحداث التي غابت تفاصيلها عن ذهن القارئ ، وهو يطاول بذاكرته مع هذا المد السردي ، الذي سينتج عنه إيضاحاً بـ(أن أحلام لم تمت وإنما كسرت ذراعها فقط إضافة إلى جروح وخدوش في مواضيع عديدة من جسمها فإن خالها ، جدتها وأمها عَدّوا ما قامت به فعلاً شائناً ووصمة أخرى ألصقتها أحلام بالعائلة لم يكن أيّ واحد منهم مستعداً لأن يغفرها لها)[3]

---

(١) نزيف: ٥٠١.

(٢) المصدر نفسه: ٥٠٢.

(٣) المصدر نفسه: ٥٠٣.

تلك الخاتمة ستقلب موازين الصراع السردي الذي أججته الروائية ، وجعلته كشفاً للاضطهاد الإنساني ، وجعلت مساحتها من (٥٠٧-٥٣٥) عرضت من خلالها أحداثاً سريعةً ومجريات كاشفةً لبعض مما كان غامضاً خلال رواية تجاوزت صفحاتها (٥٠٠) صفحةً ، وجعلتٍ الجزء الأكبر في هذه الخاتمة لأحداث أخرى جديدة منها الدعوة إلى الأمل من خلال زواج (أحلام) من (مؤيد) ابن خالة زوجها الأول (ناظم) -بعدما طلّقها ناظم- وهو الأصغر سناً منها ، إذ استطاعت أن تعيش حياةً أخرى متبدلة عن الأولى ، وقد وضّحت الروائية دور الإشاعة السردية في قبالة الإشاعة الحياتية في تغيير بعض الأحداث في ذهن الناس من خلال ماذكرته الساردتان من أن فلاناً يذكر كذا عن حادثة انتحار أحلام وآخر كذا.. ، إيماناً منها بإحداث زعزعة القناعة للقارئ لتبيان أثر المحكمات الفنية للرواية ، وإعطاء فرصة أكبر في إيجاد ما يوائمه في الاختيار.

إن الرواية بمجملها تعاني من إطالة سردية تتسم بالإسهاب ، إذ ينسجم هذا المد مع جسامة الألم الذي تبقى موغزاته ترافق الزمان والمكان ، لذا انطلقت فكرة الروائية من إقامة نصها الروائي على إيضاح الهم الحياتي النسوي من خلال اختيار شخصية (أحلام) ، وتعقبها خلال مسيرة حياتها لتكونَ شاهداً حياً على وقائع حياتية تشهد لهذا الطغيان بوجود الضحية ، وحتى ينسجم العمل السردي مع كل(غصّةٍ) حياتية مرتِّ بها شخصية الرواية ، فإن الروائية أعطت لهذا الهم أكثر من(٣٠٠) صفحةٍ تسرد فيها وجع الطفولة لأحلام ، التي لم تتجاوز العاشرة من عمرها ، لتكون الصفحات المتبقية من الرواية التي عدد صفحاتها (٥٣٥) صفحة عن باقي حياة (أحلام) ، أي في حدود (٢٠٠) صفحة عن حياة أحلام اليافعة والمراهقة ووصولاً إلى زواجها وباقي حياتها.

وحتى لا تحدد الرواية بمدة معينة فإن الروائية سعتِ إلى تعويم المكان ليكونَ هذا الحدث مواكباً لحالات كثيرة تعاني منها المجتمعات النامية التي تؤمن بالسلطة من خلال إيجاد السبل والذرائع ، وإنما هي نزف الأحداث التي طالتِ واستنزفتِ معها الشخصية في مخاضها الطويل ، كذلك أنّ تعويم المكان قد تجلت فيه مقصدية

الحركة من خلال انفتاح المساحة المكانية ليكون الزمن ممتداً في تلك المساحة مما ينتج لنا صورةً عن تعويمه أيضاً بفعل تأثير المكان ، وبفعل تعويمهما ستتحرك الشخصية بحرية وهي تصارع الأحداث.

فهرسة الحدث الروائي والتجديل الحكائي

من تحولات الاتجاهات الجديدة لكتابة الرواية اهتمامها بأثر الحدث في وعي الشخصيات[1] ، وهو التحول الذي يستند إليه مشروع الروائية (لطفية الدليمي) في روايتها (سيدات زحل) ، وقد نهض مشروعها الروائي على الذائقة الفنية المشفوعة بحساسية عميقة وفكر وحرية ، وقد جعلته نصاً تجريبياً ينهض على قلق السؤال وتبعثر الحدث الذي جسّدته الشخصية الرئيسة (حياة البابلي) ، وكانت الرؤية تنطلق في تكنيك روائي يضيف على النص تشكيلاً فنياً فضلاً عن الحركة الفكرية فيه .

من هذه المنطلقات أفرزتِ رواية(سيدات زحل) معطياتها الفنية ، وتنوّع وقوفها مع الحدث وكان عبر مراجعة موضوعية خرجت عن سطوة المعيار التقليدي ، فمن أولى الرؤى التجريبية التي أقامتها الروائية هي تقديم (فهرسة) روائية في الفصل الأول الذي يحمل عنوان (الأسماء) ، وهي ملخصات روائية عن الأحداث ، والمتتبع لهذه الرواية يلحظ تلك الأحداث موزعةً بشكلٍ منتظمٍ وبطريقةٍ مكثفةٍ يلفها الغموض ، وهي بالأصل مفاتيح يهتدي إليها القارئ لينطلق نحو فصولٍ الروايةٍ التي تسرد هذه الأحداث ، وكان للفصل الأول ثلاثة عنوانات رئيسة تتضمن جميعها اسم(بغداد) ، العنوان الأول(بغداد نيسان ٢٠٠٨) والعنوان الثاني (هوامش في أوراق بغداد ٢٠٠٣-٢٠٠٦) العنوان الأخير(بغداد ٢٠٠٦) أما الإيحاءات والإشارات — التي هي بالأصل مفاتيح للتعرف

---

(١) ينظر: بداية النص الروائي: ٢٦٠.

على عالم الرواية- فقد انضوت في مفاصل العنوانات الرئيسة فهي موزعة كالآتي(حياة البابلي أو آسيا كنعان) وذكرت (السرداب ، راوية ، مات شقيقاي وأبي وأمي ، ماتت زينة ، انتحرت لمى ، أبحثي عن عمكِ الشيخ قيدار ، ما حدث لهالة في سجن (أبو غريب) ، ما فعله رجال القاعدة بمنار وأهلها ، ما حدث لهيلين ، ما فعله السجانون بأمي ، من الذي خطف (فتنة) زوجة عمي قيدار ، من أعدم أخي ماجد في عام ١٩٩١ ، هو نفسه من أخصى طليقي حازم ، أعطتني البنات أوراقاً في عمّان عند مفوضية اللاجئين سجلن بها قصصهن بأوراق مبعثرة أضفتها إلى كراساتي ، المرايا والساعات وهي في السرداب ، وكلما دونت الحكايات وقصص الفقد وأوجاع السجن والاختفاءات وعار الخصاء وبتر اللسان وخزي اغتصاب البنات ، كان اسمي حياة البابلي حين عشقني ناجي الحجّالي ، أنا حفيدة زبيدة التميمية أم أنا زبيدة ذاتها التي عشت واقعة عشقها الخاطف مع ناجي الراشدي في زمن الوالي داود باشا ، حامد الأخرس أبو الطيور سيختفي بطريقة غامضة في عام ٢٠٠٧ بعد مغادرة راوية ، احتفظت بكمان لمى مع عود عمي الشيخ قيدار ، شارعنا شارع الطاووس الأزرق أو كما نسميه شارع النساء ، حلم لقائي المرتجى بناجي وحلم عثوري على عمي الشيخ قيدار ، وبغداد عصرها الذهبي والفضي والبرونزي والحديدي وعصر الرماد ، مدينتي استحالت متاهة) لتوزع ذلك على ثمانية فصول ، وكل فصل يتضمن كراسات غير متساوية العدد ، ويبقى الفصل الأخير من دون عنوان ، أما الفصول الأخرى سنجد سرداً مفصلاً للخلاصة التي ذكرناها في الفصل الأول وبشكلٍ تفصيلي إيضاحي مشوق.

في الفصل الثاني الذي يحتوي على خمس كراسات ، في الأولى يدور الحدث حول أصل تسمية بيت البابلي إذ إن جدها ولد بقرب مقام نبي الله إبراهيم (ع) وكان أبواه يسكنان هناك في (وسط دائرة هائلة من أرض رملية تحيطها بساتين النخيل والفواكه ووراءها في الأفق الغربي تقع تلال إبراهيم الخليل ، ولدت أمينة صبياً أسماه إبراهيم)[1] ، وتستمر الساردة (حياة البابلي) بالسرد في الكراسة الثانية وهي تتحدث

---

(١) سيدات زحل: ٤١.

عن وصية عمها (الشيخ قيدار) الذي أخبرَ أباها بأن يوصي ابنته (حياة) إذا حلّ البلاء واجتاحَ بغداد طوفان عارم عليها أن تنزل إلى السرداب وأن لا تستسلم للصمت ، وقد نزلت إلى السرداب لتجد عالمها الأرحب الماثل بتاريخ أجدادها وعالم من الذكريات والشخصيات فهو ذخيرةٌ معرفيةٌ وذاكرةٌ حيةٌ (عشعشت الأرضة ودودة الخشب على قوائم المقاعد الموجودة في السرداب ، تهاوى أحدها حين لمسناه وفاحت رائحة العفن وانتابنا عطاس وسعال ، على منضدة واطئة كانت فوانيس صغيرة وفي زاوية من القاعة ثمة برميلان فيهما نفط الكيروسين ، أشعلنا الفوانيس ورأينا عدداً هائلاً من الساعات والمرايا الغريبة بأطرها المزخرفة معلقة على الجدران ، أعدنا تشغيل الساعات ، عشر ، عشرون؟؟ ربما أكثر من ذلك وعلى الجدار الأيسر كان عود عمي معلقاً داخل غلافه القماشي الأسود ، وبعد أيام علقت كمان لمى إلى جانبه ، وضعنا للساعات بطاريات وجدناها في علبة تحوي كل ما يحتاجه المحاصرون في الأعماق من بطاريات ومفكات ومصابيح يدوية وأقراص أدوية ومكعبات فوسفور لإشعال المواقد وكمامات بدائية أذكر أننا صنعناها بأيدينا من طبقات نسيج الشاش وحشوناها بمسحوق الفحم في حرب ١٩٩١ حين توقعنا حرباً كيميائية ، نظفنا المرايا فعادت صافية تعكس أضواء الفوانيس ووجهينا ، وتصادت في السرداب تكتكة الساعات ورنينها ، بغتة وأنا أتفحص الكتب وبعض الكراسات صرخ حامد وأشار إلى إحدى المرايا: التفت إلى حيث أشار فرأيتهم ينظرون إلينا من بين سحب الدخان وألسنة اللهب ، كلهم كانوا في قاع مرآة الرؤيا وبغداد تلوح من ورائهم بملامحها العباسية ومآذنها ونخيلها ونهرها وسط الحريق: أبي وأمي وشقيقيّ ماجد ومهند وزينة وعبد الله شقيق حامد وحيدر ابن خالتي ولمى ، كل الموتى الذين ابتعلتهم الحروب والمصائب ، لاحت لي عينا جدتي الشهلاوان تنظران إلي بعزم وكأنهما تشدان أزري ويداها تتضرعان بين سحب الدخان.. من فزع هرب حامد قافزاً على السلم وهو يولول وأنا أضحك منه قلت: أرجوك أغلق الأبواب عند خروجك..)[1] ، هذه الذاكرة أوقدت بؤرتها وحركتها

---

(١) سيدات زحل: ٤٦- ٤٧.

لتفتح صندوقاً وهي تذكر (وجدت ورقة .....) فقد كانت ذاكرة معبأة بالأحداث السوداوية ، وفي وجهها الآخر فإن ثمة دعوة تدعوها للمخاطرة لأن فيها النجاة وعدم الركون للاستسلام ، أما في الكراسة الثالثة فهي تذكر سبب تسمية الشارع بـ (الطاووس الأزرق) (ذات ظهيرة أطلق متشدد من المقاتلين العرب ، النار على أحد طواويس حامد وسقط الطائر في بركة من دماء)[1].

وهكذا تتوالى الأحداث المريرة لتعلن تشظيها في الفصول اللاحقة للفصل الأول —الذي أعلنت فيه فهرسةً للأحداث- هذه الرؤية الروائية التي أقامتها الروائية في بنية نصها الروائي ، إنما أرادت بها أن تعكس حجم الأحداث وظلالها وهيمنتها وما ستؤول إليه ، وتبين تنوعها وشدتها ، وهي تتحرك بأسلوب تخييلي تختلط فيه الأسئلة المعرفية والجمالية فضلاً عن الواقعية ، وهي تسرد أحداث الشخصيات النسوية (هنادي ، راوية ، هالة ، لمى ، منار ، شروق ، آمال ، هيلين ، زينة ، سهام ، سامية ، ساهرة ، ناهدة) وكذلك الشخصيات الرجالية (حازم ، مهند ، ماجد ، عدنان البابلي ، حامد أبو الطيور ، ...) ، وما جرى لهم من النظام السابق والمسلحين والمتشددين والميليشيات والقوات الأمريكية فكانت النساء صريعات السجون والتشرد والاغتصاب وممارسات أخرى بشعة ، وكذا الرجال فهم صرعى الحرب والمطاردة والقتل والإخصاء ، فـ (بهيجة التميمي) أم حياة البابلي سجنت في زمن النظام البائد في عام ١٩٦٨ ، وأبوها سجن بعد إعدام ابنه ماجد الذي رفض أن يشارك القوات العراقية في احتلال الكويت ، وقد مات عدنان البابلي بعد خروجه من السجن ، أمّا شقيقها (مهند) فقد قتل قبل شقيقها ماجد عندما كان في الخدمة الإلزامية وقتئذ لم يتبقَ من خدمته سوى(١٥) يوماً حيث جاء ملفوفاً بالعلم العراقي ؛ بسبب المعارك التي حصلت مع الأكراد عام ١٩٨٨ ، وشقيقها الثالث (هاني) فقد تعرض لهزات عنيفة بسبب مقتل أخوته وموت زوجته(زينة) بنزيف حاد بعد الولادة مما دفعت به تلك الأحداث إلى أن يتحول من طبيب أسنان إلى مهندس كهرباء وأن ينتحل اسماً آخر

---

(١) سيدات زحل: ٥٤.

(علاء عبد المجيد الحسني) ، كذلك فقد باع بيته وانتقل إلى (حي تونس) هذه الحوادث المتعددة التي اجتمعت عليه دفعت به إلى أن يُخبئ ولده (سرمد) حتى لا يناله الضياع بعدما وفّر له آلاف الكتب والتسجيلات الموسيقية والأفلام ، كما يذكر أبو سرمد بأنه قدّم لـ (سرمد) كل ما يحتاجه ، مفصّلاً القول عنه لقد (أطلعته على تحولات البلوغ والرغبة ، وزودته بكل جديد من أخبار العلم والنظريات العلمية لكنه كان مأخوذاً بستيفن هوكينغ ، كان يقرأ له وعنه وذات يوم بكى وهو يقول: لو كان أحدنا معاقاً مثل هوكينغ ، هل كنا سنشق طرقنا إلى كشوفه الفيزيائية العظيمة؟؟ قلت له:

-لا أظن فالوسط الذي نعيش فيه وسط سكوني منشغل بماضيه ومقلد وعاجز عن الابتكار..

-وإذن يا أبي كيف ستقبلون شاباً مثلي؟؟ هل أنت متفائل بحدث سيقع؟؟

-متفائل بك ، يمكن أن تغير حياتك وحياة الكثيرين..

- كيف؟

-سنعرف عندما يقع أمر ما ، سنعرف ، أما الآن فلا شيء واضح أمامي..

سرمد شاب استثنائي يا حياة ، لديه اختراعات علمية غريبة لم أفهم منها شيئاً ، لقد تجاوز كل التوقعات في تطوره العقلي ، صنع آلة عجيبة لتسريع نمو العقول تماثل إلى حد ما آلة تسريع الزمن ، كادَ يصعقني عندما شرح لي الأمر ، قال لي:

-عندما نسرّع الزمن ينمو الدماغ وتتسارع عملية تكاثر خلايا المخيلة وتزداد العصبونات بنسب هائلة ، أتعرف أبي إن ما يقوله علماء الفيزياء عن تصادم الهيدرونات وإمكانية إنتاج ثقب أسود في نفق أرضي أمر قريب التحقق ، سمعت حديث أحدهم في إذاعة بي بي سي ، فكرتي عن تسريع نمو العقول تستند إلى نظرية مماثلة ، سترى ، غدا سأجرب جهاز التسريع المبسط على نفسي ، لا تخش علي ، إنها تجربة محدودة..

أذهلني ابني الذي عزلته عن الوسط البشري ووفرت له كل ما استطعت من كتب ومصادر وأدوات ونباتات ظل في جناحه ، أخبرني أنه أجرى تجربة على نبتة صغيرة فتضاعف نموها عشرات مرات..

صعقتني عبقرية الولد وشعرت بالزهو ، لأنني أنقذت إنساناً قد يحدث تحولاً في حياة البشر على أرضنا..

غبطت نفسي على هذا الابن وتأكدت أن عزل العباقرة عن الحياة البشرية ضرورة لدوام الحياة وتطورها..

-نظرياً هو يعرف كل شيء ، لكنه شبيه نبات الظل ، هش وغير صالح لمجابهة العنف وأحابيل البشر ، عقله مبرمج على استيلاد النظريات الغريبة ، ويمكن أن يكون جسده عرضة للأذى بينما روحه وعقله يهيمان في فضاءات لا نعرفها..)[1] ، ولم يدم حلم هاني طويلاً فقد اختطفوا سرمد من حديقة المنزل وجعلوه يهتف (بصوت جريح: -حياة ، راح سرمد ، خطفوه ، انتهيت ، ياللسخرية ، حياة ، حميته ثمانية عشر عاما لأسلمه لعصابة من القتلة؟؟)[2] ، وقد رمزت الروائية لهذا الابن بأنه مستقبل العراق ، إذ إنّ "علاقة الشخصية ، طبيعةً وتقديماً ، بالمكان ، وما يترتب على ذلك من علاقة المكان وتعلق الإنسان/ الفرد وتأزّماته بجماليات الشخصية الروائية"[3] ، وبعد أن كانت الشخصية "تمثل كياناً كلياً ومغلقاً ، تحولت إلى عنصر فني مفتوح على كل الاحتمالات ، واختفت كل الميزات والصفات المحددة لها سابقاً وحتى اسمها — إن وجد — فإنه لم يعد يعني شيئا ، بحكم أنها بدأت تنزع نحو المجهول والغفلية"[4].

أمّا زوجها (حازم) الذي كان يعمل سراً مع جماعة تزود منظمة(هيمان رايتس) بمعلومات عن انتهاكات السلطة لحقوق الإنسان خلال التسعينات وهو يعمل أستاذا

---

(١) سيدات زحل: ١٣٧- ١٣٩.

(٢) المصدر نفسه: ١٨٢.

(٣) جماليات الشخصية في الرواية العراقية، د. نجم عبد الله كاظم، مجلة الأقلام، ع٤، ٢٠٠٩م: ١٣٥.

(٤) الرواية الجديدة بنياتها وتحولاتها: ٢١٠- ٢١١.

للعلوم السياسية فإنّ الحدث الذي تعرّض له حازم هو: حين سافر إلى تونس لحضور ندوة لمنظمة دولية وعندما عاد تم اختطافه على الحدود مع ثلاثة من زملائه وبعد التحقيق معهم وإذلالهم تم عرضهم على طبيب للتجميل وهو رسام تشكيلي عُرف بصلم الآذان للجنود الهاربين ، وقص الألسن التي تنال من الرئيس ، وهو طبيب معروف برسم الغربان وتأنيب الضمير وقد اقترف جريمةً شنعاء حين قام باستئصال (خصيتي) كل واحد منهم ثم ألقى بهن بإناء مملوء بسائل الفورمالين ، هذا الموت المعنوي (الخصاء) دفع بـ (حازم) إلى أن يطلّق (حياة) بحجة أنه ما عاد يألف الجنس البشري.

أما (فتنة) زوجة الشيخ قيدار فتتعرض للخطف ، والشيخ قيدار يختبئ في بيت شقيقه في حي الداوودي ليعهد فيما بعد إلى بنت أخيه (حياة) بمخطوطاته وكتبه ؛ لأنها الأقرب لهن ، وهي صاحبة العقلية المتوقدة ، هذه الشخصية التي ظلت ترافق (حياة) على مدى الرواية والتي لم تلتقِ بها إلاّ في نهاية الرواية (أفيق من رؤياي وأخرج مبهورة الأنفاس من سرداب الرؤى لأجد عمي الشيخ قيدار جالسا في غرفة الضيوف ومعه رجل بثياب القساوسة...

أسرعت إليه وعانقته وبكينا..

-عماه أين.....

وضع يده على فمي:

اصمتي ، تبطل الأسئلة عندما نكون نحن الإجابة ، أعرفك على صديق عمري الأب جبرائيل ، أتينا لنأخذ مخطوطات ثمينة مما تبقى من مكتبة العالم الراحل حسين علي محفوظ وبعض مخطوطات من مندى الصابئة وأعمال الأب المؤرخ البير أبونا سنمضي يومين هنا ونغادر إلى الدير..

-أرجوك إبق هنا ، لا ترحل مجدداً..

-بوسعك أن ترافقينا ، أم أن لديك مشاريع لا أعرفها؟؟

- أنتظر ناجي ، ألا تعرف ناجي؟؟

- أعرفه وكيف لا أعرفه؟..

- تعقدت مشاريعي بعد خطف ابن هاني وعودتي المفاجئة إلى هنا ، تركت ناجي في نيقوسيا وعدت إلى بغداد..

- وصل هاني وابنه بأمان ، حملته برسالة توصية إلى صديق لي يعمل في مشروع سيرن في سوسيرا ورسالة إلى عالم بريطاني ليرعى الولد العبقري سرمد..

- لقد عانى الكثير هو الآخر..

- دعك منهم الآن ، تحملت كل كوارثهم ، انتبهي لنفسك واتبعي مصيرك ، تعالي معنا يا حياة ، ناجي سيعرف السبيل إليك أينما تكونين ، طالما إنت مؤمنة به وهو منقطع إلى حبك ، سأهيء لكما منزلاً صغيراً في الجبل بعون من الأب كرياكوس والأب جبرائيل ، ليس بوسعك البقاء ، أحملي كراساتك ودعي كل شيء ، حسبك ما عانيت هنا..

- هل أكتب لناجي ليلتحق بي في الجبل؟؟)[1].

وقد ختمت روايتها بسؤالٍ يعدُّ مفتاحاً للمعرفة وطلب العلم والتطور ، ولاسيما أنها تناجي (ناجي) الذي رمزنا له بـ (القوة ، العقل) ؛ لتتعاقد القوة والعقل مع العلم خاصة ، إذ تذكر في هذا النص أنها قد أخذت بذوراً من الرجل الياباني وكانت على شكل (هلال) الذي يُعد بدايةً لبزوغ الأمل الذي وجدته (حياة/ بغداد) في لقائها مع الشيخ قيدار (الأمل) ، وفيها دعوةٌ أخرى للآخر ، ليكون شريكاً فاعلاً يمتح من النص تلك الخلاصة.

هذه الأحداث المتنوعة قد شخّصتها الروائية تشخيصاً فنياً محكماً لا تدخله التقريرية ولا ينال منه الوصف ، إنما انتجتها بسرديةٍ عاليةٍ لا يشعر القارئ معها بالملل ، وهو يتطلع لمعرفة أحداثها ، إذ ثمة أحداث أخرىً تسردها الروائية ، وهي مكمّلة للأحداث المذكورة في ظلمها ، وشدة وطأتها ، ومنها ما حصل ل(هالة) بنت خالة سامية التي اعتقلتها القوات الأمريكية بتهمة التعاون مع الشبكات الإرهابية ، وتم اغتصابها من قبل(ليفتانت جوشو) ، ثم تذكر ناجي الحجالي توأمها الروحي الذي

---

(١) سيدات زحل: ٣١٢- ٣١٣.

أحبّته بعدما أصبحت طليقةً ، وحين رأته وكأنها تعرفه منذ زمنٍ بعيد حتى إنها ربطتِ علاقته بها كعلاقة ناجي الراشدي بزبيدة التميمية التي عاشت في زمن الوالي داود باشا ، غير أن الفرق بينهما -أي بين الحجالي والراشدي- أن الأول ظلَّ قريباً بعيدا أما الآخر فإنه تزوج من فتاة تركية وغابَ عن بغداد حين تعرضت للموت الأسود(الطاعون).

أما الطبيبة (منار) فقد فوجئت ذات مساء بأربعة من الملثمين ممّن يسمون أنفسهم بـ(المجاهدين) ، الذين اقتحموا دارها فاغتصبوها وقتلوا شقيقها دكتور (رافد) بذريعة أنها تتعاون مع جهة أجنبية وتستلم منهم أدوية فتوزعها في المستشفيات ، ولم يكتفوا بذلك بل قتلوا والدتها ثم تسنى لهم أن يأكلوا الفطور الذي أعدته (الأم) لها ولأبنائها في شهر رمضان ، هؤلاء الذين يدّعون أنهم حماةٌ للدين وسورٌ للشريعة حين أكملوا فعلتهم تلك راحوا يُصلّون ظناً منهم أنهم قد أدّوا الواجب الشرعي.

هذه الأحداث لم تمنح (برسكا برنار) حصانةً من الخطف وهي صحفيةٌ فرنسيةٌ ، ولم تكن حصانةً أخرى لغيرها ، فقد تمّ ذبح أربع بنات كن يعملن في أحد البنوك ، بل امتدّ سعير هجيرها مما أدّى الى انتحار لمى صديقة شروق (غادرت شروق إلى الدانمرك وتركت لمى هنا في انتظار أن تتدبر طريقة للالتحاق بها في كوبنهاغن ، لمى الرقيقة سقطت في حالة اكتئاب ، لم تعد تتحمل جحيم وحدتها ويأسها انتحرت بعد سقوط بغداد بأيام..)[1] ، على أنّ الساردة منهمكة في سرد الأحداث وأثرها وبذلك لم تنسَ ذكراً للأطفال الذين كانوا عرضةً للتشرد والاغتصاب ، إنها وقائع ألقت بظلالها على الاستقرار الانساني فزعزعت وجوده.

إنّ ذكر الأحداث المتصارعة وتشظي دلالاتها سيجعل التأرجح الفني عضيداً للمضاعفات السردية التي اكتنزت بالتداخل ، والتي لها القدرة على زيادة الصراع في دفع عملية السرد إلى مزيد من الاحتمالات الفنية عبر اقامة نظام تحريكي يمتثل للاحتدام الدرامي ، ويتماهى مع الإثارة في أسلوب جدلي يستنفر الفاعلية القرائية ،

---

(١) سيدات زحل: ٢٨٨.

فهي قد ذكرت شخصية (حامد أبو الطيور) الذي بُتر لسانه إثرَ ترجمته لقطعة حوار بين مالكولم ابن الملك مكبث ومكدف أحد نبلاء اسكتلندا ، تلك الترجمة التي رواها مدرس اللغة الانكليزية (حامد) على طلابه والتي اُتهم على أثرها بالتجاوز على السلطان الأوحد ، وعدم التحلي بالسنن المقدسة ، لذا صار (حامد أبو الطيور) بسبب هذا الخرق من مدرّس لغة انكليزية الى آخر مبتور اللسان ليكون رفيقاً مع الطيور ، ثمّ تذكر لنا الروائية عن سبب تسميته بحامد أبو الطيور قائلةً (حين سألته مرة عن سبب ولعه بالطيور كتب لي في دفتر صغير يحمله معه بديل صوت مسلوب: صحبة الطير خير من صحبة الناس ، أصواتها تعوض خرسي ، فقدت كل أعزائي وخذلتني امرأة أحببتها ، لا أطيق الفقد من جديد ، تعلمين أنني أبيع في دكاني ألعاب الأطفال والقرطاسية والحلوى والسجائر ، أعيش أنا والطيور على هذا الرزق اليسير ، تسمونَني حامد الأخرس أبو الطيور ، أجل أنا حامد أبو الطيور مبتور اللسان)[1] ، هذه المعاشرة الجديدة ستكون له فيها رؤية أخرى هي أن المخلوقات الأخرى ومنها الطيور أفضل من الإنسان وأنه بدأ مشواره الجديد معها وها هو يستلذ بسماع أصواتها لتكون نعمَ البديل والمستقر له.

فقد عرضت من خلال هذه الشخصية حالة مؤلمة كشفتْ بها تكميم الأفواه وانتهاك سيادة البشر حيث إنه ترجم للمشهد الثالث من الفصل الرابع لمسرحية مكبث وتبقى هذه الشخصية مرافقة لحياة في منعطفين مهمين: الأول كان برفقتها حين دخلت سرداب الرؤى ، والآخر حين اُطلق عليها النار فأصيبت بيدها من لدن حارس المكتبة الذي تَواطَأ مع من أحرقوا مكتبة الفراهيدي ، عندها سقطتْ مغشياً عليها مما دعا المسلح الملتحي (النيكروفيلي) إلى أن يطمعَ في اغتصابها بوصفها جثةً هامدةً وحين اقترب منها صرخت به وخمشت وجهه وجاء (حامد) منقذاً لها.

هذه الأحداث المتشظية بمجموعها كانت نتاجاً للقهر والاستلاب والتضييع والقتل والفقد والتيه ، ليتماهى القارئ مع هذه الأحداث ، ويكتشف أبعادها ، ويتحسس

---

(١) سيدات زحل: ٨٢.

نتائجها ، إذ يجد في الفصل الأول ملخصات عن أحداث أقامتها الروائية في فهرسة ذكرت فيها نتفاً لا يمكن للقارئ أن يتعرف عليها بصورتها التفصيلية إلاّ بعد الدخول في الفصول اللاحقة ، ليتم تكامل فكرة الحدث ، وهي من تغرس الشوق والرغبة للتعرف على المسيرة الروائية على الرغم من ضخامة أوراقها ، فإنها بهذا التوزيع المنظم ستدفع القارئ إلى ضرورة معاينة كل شيء والوقوف على نتائج الأحداث ، ومصائر الشخصيات ، والزمكان المتسع فيها من دون ملل ، على الرغم من أن صفحاتها تتجاوز(٣١٠).

كذلك أنّ هذه الأحداث المتشظية امتدت بها الروائية -تاريخياً- وقد انطلقت من فكرة ذكرتها مفصلةً من خلال الخطة المقدمة للمنصور على رق غزال مدبوغ ، ثم رُسمت على الأرض بعد التأشير على مواقع الأبواب وحصون الأسوار على أن يتوسط هذه المدينة قصرٌ وإلى شماله جامع كبير مع إقامة قصور للحريم ومنازل للخصيان والعبيد والجواري ، وحين استكمل تخطيطها أمر الخليفة أن يأتوا بالزيت من النفاطين وأن تشعل الخطوط المرسومة بالنار ، ولذا فالروائية تسميها (مدينة النار واللهب)[1] ، هذه الإشارات والإيماءات دوال ستكشف عن مداليلها عبر تشكيل منتظم وهي تكشف عن مخبوء وتبين حجم الاضطهاد والقمع الذي لحق بالبلد فتحوّل إلى خرابٍ ، كما كشفت عن شخصياتها التي جعلتها بين أمرين بين الموت المعنوي والمادي ، كما كشفتِ عن التداعيات المرعبة وهي تستعرض ما لحق بكل شخصية من شخصياتها من أحداث جسيمة ، وإنما هي تستحضر تاريخ تلك الأحداث ، وقد امتدّتِ بظلامتها ويمتد بزمنها الطغاة عبر ذلك التاريخ "ليس الخلاف على ما حدث في الماضي ، وما كانه الماضي فحسب ، بل هو أيضاً اللايقين مما إذا كان الماضي ماضياً فعلاً ، منتهياً ، و مختتماً ، أم كان ما يزال مستمراً لكن في أشكال قد تكون مختلفة"[2].

---

(١) سيدات زحل: ٢٢٨.

(٢) الثقافة والإمبريالية: ٧٥.

هذا التناسل والتشابك من القمع والاستبداد والاضطهاد كان بسبب الأحداث التي قد أنجبت القتل والتشريد وهيام الذات والسير في عالم ضبابي مليء بالدخان ، وفيها قد تجاوزت الحقيقة البعد الإيهامي والخيالي لتدور في محور كوني يخترق العقلانية ، كما أن طابع المسارات السردية كان تراجيدياً عبر سلسلة فنية أقامتها الروائية في بنية نصوصها ، وراح الأثر السردي يتعقب الأثر الإنساني المفتقد ويبني معه علاقات قائمة على المتابعة والتناوب ، كما أن المساحة الروائية قد تشاكل بعض عناصرها في ظهورٍ واختفاء ، فما إن يظهر عنصر أو مكون إلا واختفى الآخر ، وكذا الأمر في الشخصيات النسوية التي كانت بين أمري الظهور والغياب فما ظهرَ قد لاقى تعسفاً واضطهاداً وانتهى به إلى الاغتصاب ، وما خُفيَ كانَ أكثر ، فأما التي يؤول بها الأمر إلى الاغتصاب فهي تمثل الموت المعنوي الذي يكون رديفاً للموت الآخر ، كذلك يمثل هذا الاغتصاب قتلاً للإرادة ووأداً للحرية وهدماً للمجتمع ، ولاسيما أنها تتحدث عن زمن سياسات الجلادين الذين يقمعون العقول ، ويغتصبون الأفكار وينتهجون الظلم من أجل بقاء السلطان ، ولذا كان الأمرُ بين أمرين ينتهي بهن إلى ثالثٍ - الاختفاء – الموت الآخر – الموت الحقيقي.

إن بعضَ التسميات المجازية التي اختارتها لشخصياتها وأمكنتها وأحداثها وأزمنتها لم تبتعد عن مساحة الواقع الذي يشي بتداعيات خطيرة ليس أولها الحرب أو الحصار وليس آخرها القتل ، بل ثمة دعوة لإبادة جماعية محورها الإنسان وذلك بإقامة تغييرات كونية تريد للفكر أن يكون أسير الإسقاطات الخرافية ، ولا سيما أنّ الواقع يفرز صعوداً للفكر التكفيري المتشدد الذي لا يقبل بوجود الآخر فضلاً عن التشظيات السياسية التي أسهمت في إجهاض المشروع الإنساني ، ولذا فقد أقامت تكنيكها السردي عبر استدعاء استنفاري له القدرة على الانفتاح لكل طارئ فضلاً عن البحث على المتغير النوعي للتأثير على موجهات الذائقة للقارئ ، فقد نشأ التلاعب الفني للروائية في العناصر السردية ، من خلال المد الزمكاني الذي غارت به في أعماق الزمن السحيق وامتداد المكان ليشمل بلدان الشرق الأوسط ، من العراق وسوريا والأردن وتركيا....إلخ ، أما الشخصيات التي تراوح وجودها بين الظهور المؤقت

والغياب وانتهى بها إلى الغياب ، إنما كان بسبب جسامة الأحداث ، ولذا فقد عملت على تهشيم تلك الأحداث وتشظيها من أجل النظر في مجرياتها ، فهي من كانت السبب في التغييب الحاصل للشخصيات ، فكانت خلاصةً لما نتج عنها ، ولذا فقد عملتِ على تثبيت المكان والغور في الزمن الذي يحيط بهذا المكان ، لتنظر في الشخصيات والحدث ، وما إن تنظر في الأحداث إلا وتجدها المسبب الرئيس عبر مسيرة طويلة من السرد ، وبهذا الطرح دحضت المقولة التي ترى أن السبب الرئيس في الزمن ، وهذا مايقوله الأغلبية من الناس ، فيما ترى أن أساس الخراب هو الحدث الذي ينتج تدميراً للمكان وضياعاً للشخصية وتعاسة وعتامة في الزمن ، فتشظى الحدث وخلقَ هذا الخراب..

وإذا كان ثمة مَن يرى أن الأمر يتعلق في الشخصيات – وحصراً في الذكورية – وأنها هي من تُشعل فتيل الحرب وهي من أضرمت الحياة بالتخندقات فإنها قد اختارت شخصياتٍ نسويةً مهيمنةً مع تواجد ضعيف للشخصيات الذكورية ، لتكشف عبر عدساتها السردية عن سلطة الحدث ومؤثّراته ، ولذا فهي جعلت القارئ بين مكان ثابت وزمن سابق ولاحق وشخصيات نسوية ومروي له مغيّب ولم تترك له خياراً إلا مناقشة الحدث للوقوف على محدداته وأهدافه.

من هذا فقد وجدنا الأحداث المعروضة جسيمة عبر مسيرة طويلة من عرض المشاهد الروائية التي وسمتها بـ((كراسات)) وفي كل مرة نجدُ أجزاءً منها موزعةً من دون تنظيم على تلك الكراسات ، فهي قد دخلت في سرداب الذاكرة ومسحت المرايا أي أيقظت فيها التاريخ الطويل ، ومن ثم حرّكت عقارب الساعة بالإتجاه المعاكس رغبةً منها للدخول إلى قاع الزمن لتربط ذلك بالزمن الحاضر ، وبذلك لم يَتبقَّ لها إلا النظر في الأحداث لترينا هولها ونتائجها ، كما أنها لم تعطنا تسلسلاً منطقياً للحدث ، وهو يصنع الحبكة الروائية لتضعف رأينا وحجتنا ، إنما أقامت توازناً بين الصوت الفني وصوت الأفكار الايديولوجية ، ليرتبط البعد التقني بالعامل الجمالي وعلى وفق حيثيات الإطار الروائي وبأسلوب سردي محكم...

وبهذا فقد أقامت رواياتها بالارتكاز على الزمكان لتنتهي بمصير الشخصيات إثر تشظي الحدث وإفرازته ، التي يلقيها على الشخصية فيؤدي بها إلى مزيد من التشتت والضياع ، فالحدثُ عنصرٌ تتكئ العناصر عليه في البناء الروائي ، ولذا فقد سُلطت عليه الأضواء بينما الروائية تَبنيه بين تخييل وواقع وتعدّه مركزاً في عملها الروائي ، كما أنّ هول الحدث وسلطته يفرضان أسلوباً روائياً يغطي تلك الضراوة ويبين حجم ذلك السلطان(قصص الفقد وأوجاع السجن والاختفاءات ، عار الخصاء وبتر اللسان ، خزي اغتصاب البنات ، دونت أكثر من ثلاثين كراسة طوال كارثة الحصار وحرب الاحتلال ، وكنت كلما أنهيت واحدة منها وعدت إليها أفاجأ باختفاء الأسماء ، فتختلط الأحداث ، تمّحي أسماؤنا جميعاً وتصبح الحكايات منسوبة للجميع فأعيد تدوين الأسماء لتختفي مرات ومرات حتى يئست من محاولاتي)[1] ، من هذا فقد جعلت الروائية(لطفية الدليمي) القارئ في إيهام كما أعلنتْ هي ذلك على لسان شخصيتها الروائية الساردة بقولها (ينبغي لي أن أعمل كالساحرات وأتبع حدوسي لعلني أستطيع الفصل بين الأحداث والأزمنة والحكايات رغم تعالق المصائر وتشابكها)[2] ، ولعلها أرادت لهذا الإيهام وعياً فنياً مقصوداً ؛ ذلك (وهل كانت أحداث حياتنا وحروبنا ومدينتنا ذات منطق وسياق؟؟ ما شأني بالنظام والاتساق في عالم مضطرب لا منطق لأحداثه؟؟ ماذا أفعل بالسياقات المألوفة وبغداد تتقلب في لجج النار والدم ويصرعها الجنون؟؟ فلأسرد الحكايا وما تتضمنه كراساتنا كما تتدفق وتأتيني ، المهم لدي أن أدونها وأمضي ولتخلتط الأسماء التي عادت تظهر في الحكايات وتحتل أماكن لست أكيدة من أنها أماكنها ، فلأهمل الأسماء ولتكن الحكاية مقصدي والحوادث هدفي)[3] ، هذا الإقرار الذي جعلته مخبئاً في ثنايا سردها ، ستقيم عليه خريطتها الروائية ، وتقسّم كراساتها على هذا النحو ، فهي تحاول

(١) سيدات زحل: ١٧.

(٢) المصدر نفسه: ١٨.

(٣) المصدر نفسه: ١٨.

إيضاح ذلك بما تقول به الراوية(أحاول تجميع الشظايا لأعيد تشكيل صورة مدينة محطمة وأناسها ، وغالباً ما تشتبك الحكايات بين يدي ويرتبك كل شيء فأدعها على ما هي عليه وأمضي قدماً ، وماذا يهم؟؟ الزمن دوامات تلتف حولنا وأحداث ماضينا تستعاد بين دورات الزمن ، ليس بمحض مصادفة ، بل بحتمية كونية لا تفسير لها ، فلأتنقل بين الأزمنة وأحوال مدينتي في عصورها وحكايات البنات وأصنع صورة من كل هذا الحطام كفسيفساء تشبهنا)[1].

ومن الرؤى الإبداعية الأخرى التي استعملتها الروائية(لطفية الدليمي) في روايتها(سيدات زحل) لتغطية المشهد السردي هي رفد النص الروائي بمصادر حكائية متعددة ومتنوعة ، وقد أقامت موقعاً حكائياً فنياً يغذّي المفاصل الروائية ، ويقدّم معالجات تؤثث الفضاء الروائي بمشاهد مكثفة و مختزلة ، وبأفكار متنوعة حتى تغطي مجمل الوقائع التي استمدت وجودها من الواقعية ، وحينما فاضَ منتوجها الحدثي فما كان من الروائية إلا أن تُعيد رتقاً للحياة المتهرئة من خلال نسج حكايات لها حضورها المتميز ؛ ذلك أن التراث والمعاصرة قد أصبحا مساحةً لسجال ثقافي لا حدود له ، وبرزا قوتين فاعلتين في تشكيل الوعي وسمات الشخصية[2] ، واستثمار مناخ التاريخ أو إضافة نكهة تاريخية للرواية يجعل التاريخ خلفية حيّة وليس واقعة بحتة ، وإنما مزج التاريخ بالجانب التخيلي في طابع ابتكاري[3] ، وتكون تلك الحكايات ماثلةً بالشحنات السردية التي لم تعتمدِ على صيغة التداخل الحكائي داخل النص الروائي فقط ، وإنما حاولت بطريقة تجريبية أن تضيف فصلاً حكائياً جديداً لشهرزاد وتقدّم تطورات إجرائية عبر إيقاف سلسلة الحكايات ، التي كانت تروى على لسان شهرزاد ، فضخامة الحدث في زمن الدكتاتورية وهول نتائجه كانت مقدمات لتجسيد حادثة مؤلمة وحوادث أخرى تستوجب من الحكي الماضي أن يقف ليشهدَ حكياً جديداً يتواصل مع منظومة القمع ، التي ما زال شهريار يمدّ بها عبر سلطته

---

(١) سيدات زحل: ١٩.

(٢) ينظر: التراث والمعاصرة في فكر رواد التنوير العربي، د. علي حداد، مجلة الأقلام، ع١، ٢٠١٤م: ٢٣.

(٣) ينظر: التداخل الحكائي في الرواية العراقية، د. فاطمة بدر، مجلة آفاق أدبية، ع ٢، ٢٠١١م: ٢٥.

(البطرياركية) وعلى مد العصور لتشهدَ انفجارها في ذلك الزمن ووصولاً لهذا الزمن ، ولـذلك لا بـدّ أن يكـون الحكـي في صـورةٍ جديـدة ، ويكـون الصـوت الأعلـى فيهـا للمضطَهَد ، فمن مقدمات العرض أنّ أبا نؤاس (البرونزي يمضي قدما غير آبه بالنار ، يهبط إلى شاطئ دجلة صحبة شهريار الذي قام تمثاله مـن جلسته الملكيـة في حـدائق شارع أبي نؤاس تتقدمهما شهرزاد بغلالاتها الدخانية وخلاخيل الذهب تصلصل مع خطوتها ، شفتاها مطبقتان على أصداء الكلام ، منذ أيام لزمت الصمت وتوقفت عن ترديد الحكايا حين طغى صوت الرصاص رأيتهم ثلاثتهم يمضون)[١] ، ولكنـها لا تريـد لهذا الصوت أن يصمتَ ، لذا بادرت لأن تضيف فصلاً جديداً لرواياتها ولكن بعنوان جديد (ألف ليلة ويوم)[٢] ، ليشهد هذا اليوم تفصيلاً حكائياً عن الظلم والجور ، الذي تركه الطاغي لحقبة من الزمن ، ولكن بطريقة أخرى لم تكن لتروى للسلطان الجائر ، بـل أرادت أن تعكس صورة الحكي ليكـون صوت الحكـي للمظلـوم ، وهـو يكشـف الأساليب القمعية للطغاة ، من خلال سرد حكائي قامت بـه (حيـاة البـابلي) المصابة في يـدها مـن أثـر الانفجـار ، لتخـرج في تلـك الأجـواء مـن المستشـفى مذهولـةً حتـى تصادف طفلاً في التاسعة من عمره يحملُ هماً آخر ، إذ كان مختطفاً وقد طلبوا من والده فديةً حتى يطلقوا سراحه ، ولكن بفعل الانفجار مات الخاطفون وهرب الطفل ، وحـين سـألته عـن اسمـه أجابهـا هـل تريـدين تسـليمي لهـم؟ وبعـدما طمأنتـه بأنهـا ستحميه وستوصله الى أهله ، ذهب معها وهي تقتاده إلى بيتـها وأزالـت عنـه الـدماء ، وداوت جراحه ، وأعطته الملابس ولامست خاطره بالحنان والعطف.

لقد طال تأملها ، وهي تنظر في أمرها ومـا جـرى لهـا وأمـر الطفـل ومـا حـلّ بـه ، وتمعّنت في هول المصاب ، وبعـدما حصـلا علـى الهـدوء النفسـي طلـب منـها أن تزيـل ذلـك بحكايـةٍ -ولطالما رفـداه والـداه بـذلك- ونظـراً لرعايتـها وحنانهـا ، فإنهـا ابتـدأت باستهلال شهرزادي مع تعديلٍ أجرته في الاستهلال الجديد لتقول: (كان يا ماكـان في

(١) سيدات زحل: ٢٧.

(٢) المصدر نفسه: ١٠.

حاضر العصر والأوان) ، مما يتضح أن ثمة حكياً جديداً تقوله (حياة/ بغداد) وهي تسرد ظلم الطاغي وتعمل على فضح الإمبراطور وقمعه وسلطان جوره وهدمه للحياة ، إلى طفلٍ يمثل البراءة والنقاء ، أي إلى المستقبل الذي لا بدّ أن يعي تلك الحقبة المظلمة ، وتكون نقطةً للتوعيةِ والتغيير نحو الأفضل ، وهي جزء من مضمار طويل لتقول لـ (إبراهيم) (أتعرف يا إبراهيم ، حكاياتي ما هي إلا حبة حمص من جبل الحكايات التي حصلت لنا)[1] ، وقد أقامت مضمونها الحكائي لتقول:

(كان هناك إمبراطور يحكم بلاداً فسيحةً مبسوطةً سهولها وعالية جبالها ، تمتد من بحر لبحر ومن صحراء إلى جبل وفيها البساتين والحدائق والخمائل والحقول والغلال والذهب والأموال ، وفيها مدن قديمة وآثار عظيمة ، وكان للإمبراطور جيش وأعوان ، وحراس وفرسان وفي مدينته أبراج عظيمة بها أجراس هائلة كبيرة ترن رنيناً ساحراً كلما مرت بها الريح ومن امتزاج رنين الأجراس تنطلق موسيقى جميلة تغرق المدينة بالأنغام ، وكان علماء الأصوات والرياضيات في مدينة الأجراس قد صنعوا هذه الأجراس منذ عهد بعيد لتطلق موسيقى تميز مدينتهم ، شكلت الموسيقى طباع أهل المدينة فكانوا مرحين يحبون الأعياد والرقص والغناء.. وكان أول ما قام به الإمبراطور حين تسلم حكم البلاد ، أن حرم على الناس طرح الأسئلة وقال:- سأضع إجابات لكل سؤال ، فلا تتعبوا رؤوسكم بالتفكير في شيء.. وضع إجابات عديمة المعنى لكل سؤال يخطر على بال الناس وجعل الأجوبة نصوصاً مقدسة نسخها الخطاطون بحروف بديعة وعلقت في كل الأنحاء: في غرف الدرس وعلى مفارق الطرق والساحات والمحطات والأنفاق وكانت تقام الامتحانات للموظفين والطلاب ومن يعتزم الحصول على إجازة قيادة سيارة أو من يريد تقديم شكوى للشرطة ، وبدأت فرق الطبالين والمنشدين تغنيها بصورة مدائح للإمبراطور ، أو تقدم على المسارح أو تصنع عنها الأفلام ، ثم أمر الإمبراطور بتشييد مبنى كبير وسط عاصمته وكان البناء بشكل مكعبٍ هائل يشبه ضريحاً كبيراً استغرق بناؤه سنة كاملة وزينه النقاشون برقائق الذهب

---

(١) **سيدات زحل: ١٠٨.**

التي نقش عليها اسم الإمبراطور آلاف المرات ، ورسموا على جوانب الضريح رموزاً وعلامات سحرية ، ورصعوا الأركان بالجواهر وأمروا الخطاط الشهير راسم البلداكي أن يخط بماء الذهب على باب الضريح حكمة الإمبراطور الشهيرة التي كانت تدرس في دور العلم كأول موضوع في بدء كل عام دراسي: (السكوت مقدس والكلام مدنس ، والرؤية إثم والشم محظور والفكر كفر والسؤال زوال والحلم خيانة) وأمر الإمبراطور أن تدفن الأجراس الي انتزعت من قمم الأبراج في الضريح ويدفن معها ألف ألف صوت بشري ، وألف ألف حلم وعندما تم له ذلك عم الصمت البلاد ، وما عاد الناس يرون أحلاماً وبدأت إذاعات الإمبراطورية تبث مقولاته وخطبه الطويلة ، ولم يعد يسمع في بلده غير صوته ، وخرست أصوات المغنيين والمغنيات ، والمنادين والمؤذنين بعد أن دفنت الأجراس في ضريح الصمت وأصاب الخرس زمن الناس هاجرت الطيور وهربت الثعالب والأبقار والذئاب والأرانب والغزلان من حدائق الحيوان إلى البراري البعيدة ، فقد أرعبها أن تسمع طوال الليل والنهار خطابات الإمبراطور التي محت كل الأصوات الأخرى وأخرستها ، خلت المدينة من الحياة وتوقف الناس عن العمل وحل بهم الضجر والملل ، وذات يوم والبلاد حزينة في صمتها والناس غارقون في الأحزان وساد البلاد الخمول وأغلقت الأسواق وسكتت الأبواق ، فوجئت المدينة بامرأة أخذت تغني في ساحتها الكبرى ، قرب ضريح الصوت وعندما سمع الناس غناءها فتحوا النوافذ ليتمتعوا بصوتها الساحر ، ثم تدفق الرجال والنساء والأطفال إلى الساحة وشرعوا يغنون معها حتى ضجت المدينة بالغناء وعادت الطيور من البساتين القريبة وحطت على الشجر وصدحت بأغاريدها ، وتراكضت الغزلان في الطرقات المهجورة ، وتعالت أنغام الموسيقى من البيوت ، وعندما علم الأمبراطور بالأمر وسمع ضجة الحياة والغناء تعود إلى مدينته الخرساء صرخ كالمجنون:

- كيف تجرؤ امرأة على عصياني؟؟ لا بدّ أنها مدفوعة من قبل أعدائي ، أيها الجند فرقوا الحشود واقبضوا على المجرمة التي خرقت صمت بلادي..

عندما رأت النساء والبنات رجال الامبراطور يتقدمون نحو الساحة طوقن المغنية بأجسادهن وأخفينها عن أعين الجند فأمسك الجنود بعشرات منهن وهن يغنين:

(قامت مدينة الأجراس يا ناس البلاد يا ناس)

عندما وصلت إلى هذه النقطة من الحكاية ، وجدت إبراهيم نائما.. فأطفأت النور ودثرته ونزلت إلى السرداب..)[1].

هذا التعديل الفني الجديد إنما هو تغيّر في نمط الحكي ، والذي يعيد لهيأته روعة الإستماع ، ولاسيما أنه يكون للعامة المضطهدة لا لصالح السلطة القاهرة ، التي كانت تبطش وتقتل وما يوقف هذا القتل إلا الحكايات ، ولذا فقد أرادت أن تعيد لمفهوم الحكايات وجودها الحقيقي ، ويجب أن تُحكى للمعرفة والتوعية وللدرس والفائدة فضلاً عن التسلية والمتعة الفنية ، وكلهم من نصيب المضطَهد لا الاضطهاد ، ولا يمكن أن تحكى من أجل أن توقف نزيف القتل –كما كانت في ألف ليلة وليلة- ، كما جعلت لهذه الحكاية نهايةً مفتوحةً لتثبيت حكايات لاحقة تقع في هذا المجال نظراً لامتداد الظلم وعدم وقوف مدّه.

هذه الضرورة الفنية التي كتبتْ بها الروائية (لطفية الدليمي) هي رؤية تجريبية قائمة على الضرورة الفنية ، التي كانت من إحدى الأماني للروائي مهدي عيسى الصقر إذ يذكر أنه إذا اقتضت الضرورات الفنية ، في عملٍ معين ، أن أستخدم الأسلوب الذي كتبت فيه "ألف ليلة وليلة" أو "المقامات" فإنني لن أتردد إطلاقاً ؛ ذلك أن المزج بين الواقعي والخيالي ، أو الواقعي والسحري يستوجبه النص فنياً[2].

لقد دعم هذا التحول تصورٌ جديدٌ ساهمت المرأة فيه عبر كتابتها الروائية ونقدها الروائي وهنا تجلى حضورها الأدبي ، كما قدّمت الجديد في قصصها وحبكات متوالية بطريقة تختلف جذرياً عن التقليدية ، فقد سعت إلى تكسير وحدة القصة وتفكيكها وتكسير لغة الحكي وتشذير بنياتها ، فضلاً عن سعة الحكي ، الذي احتكم الى رؤية فلسفية ، فغياب الرؤية الفلسفية أمر يحجب عن الرواية حيويتها ويقود إلى موتها ، فضلاً عن وجود التخييّل الذي هو أساس كل كتابة أدبية وبخاصة الروائية منها ، بل

---

(١) سيدات زحل: ١٠٨- ١٠٩- ١١٠.

(٢) ينظر: في حوار مع القاص والروائي مهدي عيسى الصقر:٢٠.

هو سمتها المميزة ، بحكم أن الأدب هو في حقيقة أمره وبالدرجة الأولى تركيب لغوي يملك وظيفةً جماليةً وفكريةً ، و مرجعيةً واقعيةً وأدبيةً ، والأديب يضمن ذلك في عمله الأدبي ، وقد يبدع قصصاً جديدة أو يعيد إنتاج قصص موجودة أو مبتكرة قبل اليوم لينقلها للقارئ فيها روح العصر[1].

وتستمر الروائية (لطفية الدليمي) بتعدد الحكايات ، التي تأخذ طابعاً تجديدياً وهي حكايات تستمد هيكلية تشكيلها من الحكايات التاريخية ، فقد دوّنت الحكاياتِ الساردةُ(حياة) التي رمزنا لها بـ(بغداد) تلك الحكايات التاريخية قد امتزجت بواقع معاصر ، وشكّلت اضافات جادة لحكايات التاريخ وماعانته (بغداد) في مسيرة حياتها التاريخية وصولاً بها إلى هذا الزمن الذي لاقت من خلاله أنواع جديدة من الإضطهاد والبؤس ، لتسير رحلة الدمار مع (حياة/ بغداد) وهي تواجه العصور ، كما تذكر واقع المرأة التي شهدت السبي والدفن والقتل ، فتدوّن آلام النساء عبر الأزمان السالفة ، لتعاين الوأد ، وتمر على تاريخ الألواح وتقرأ فيها الكتابات والنحوت ، وترى المعابد ، كما شهدت تلك الحكايات ذكراً للشخصيات التاريخية والأزمان المتعاقبة على المكان(بغداد) ، وترجمت الحكايات مشاهد مؤلمةً ، ولكن تلك المشاهد ستزداد عُتمتها ما أن تستقر في العصر الحديث ، فيشهد المكان الطوفان ويستبد به الفناء ، ويعبث به الطغاة الغزاة بعدما صنعوا فيه الخراب ، من هذا كله صنعت الروائية تجديلاً مكملاً لحكايات منسية أخذت متسعاً في المجال والحدود ، وكانت تمتلك التأثير:

(أهبط إلى السرداب ، آخذ ورقة وأكتب اسم بغداد في مربعات على شكل أوفاق وأحجيات ، أوزع الحروف على الجهات وألقي الحجاب صباحاً في مياه دجلة ، خُبِّرتُ من جدتي أم قيدار سحر طلاسم الأسماء التي تخفى عن العالمين ، وأخبرتني أنهم أخفوا اسمي الحقيقي وأعلنوا لي اسماً للتداول فنجوت من الموت طوال عصور ، سألتها كيف؟؟ ومتى؟؟ حكت لي قصصاً وحكايا عجيبة عن أحوال النساء كأنها أحوالي ، فرأيتني هاربة من(أور) ، كانوا يوشكون على دفني حية مع

---

(١) ينظر: الرواية الجديدة بنياتها وتحولاتها: ١٨٥.

الوصيفات العازفات في مقبرة الملكات ، لكني نجوت في غفلة من الدفانين الذين انشغلوا بدفن الملكة (بوآبي) وصرخات الهلع تطاردني من الوصائف الموؤدات مع قياثرهن وجنوكهن وكؤوس النذور ، سحبني أحد الحراس وسقاني جعة الشعير في حانة سموقان وراء معبد الإله القمر سين ، سكرنا معاً ، وفي الصباح وجدتني معه في سرير الكاهنة ، هربت ، وحين أمسك بي جند سرجون الأكدي جزوا شعري وباعوني سبية في أوروك مع حشد من السبايا ووضعونا في معبد إينانا منذورات للعابرين ، وهناك رأيت الفتى ناجياش فرسمت إنانا تعويذة العشق على جبهتينا ، أخذنا النخاس معا إلى مدينة لجش وسجن حبيبي ناجياش في بيت الألواح ، وباعني إلى الرابي كويا ووضعني مع محظياته في قصره على الفرات ولبثت عاماً في حريم الرابي الذي أرسلني إلى بابل عندما سئم صمتي وحزني على حبيبي المسجون في بيت الألواح ، واشتراني رجل أكدي علمني النسخ على ألواح الطين بالأسافين وشغف بي شاب بابلي ثم أعتقني حين قرأ قصيدة حب كتبتها لمحبوبي ناجياش لكن نحاتاً آشورياً خطفني وسجنني في مشغله بين مقالع الرخام وراء نينوى وراح ينحت تماثيل الهات على مثالي ، ويبيعها للمعابد في خرسباد وأربيلو ونمرود ونينوى ، وضعوا تماثيلي في أروقة العبادة حتى استوفيت مصيري حين عشقني كاهن فرعوني من منف زار بلاد آشور في بحثه عن منجمين وسأل عن المرأة التي صيغت لها هذه التماثيل وعرض على النحات أن يصحبه إلى بلاط أحيرام ملك صور الذي يقدر النحاتين وصناع التماثيل والنواويس الحجرية ليكون نحات القصر مقابل أن يعتقني ، أخذني وعبر معي الأزمنة إلى عصور بني العباس قبض علينا جند هارون وبيع ناجياش إلى والي حران أما أنا فقد اشتراني تاجر عطور فارسي حتى وصلت إلى (أبو نؤاس) الذي صحبني إلى أرباض الأديرة عند نهر(الزندورد) ونسيني هناك بعد أن دام سكره ثلاث ليال وعاد لي مستغفراً لكني هربت منه لأستفيق في طوفان دجلة وجائحة طاعون قضت على ثلاثة أرباع سكان بغداد ، في عصر داود باشا ثم رأيت فلول الجيش العثماني تشعل حريقاً في مخازن نفط القوات البريطانية وهي تنسحب إلى ما كان دولة بني عثمان الآفلة ، أصحو على طوفان آخر اجتاح المدينة وحاكم استبد

بالناس أطاح به غزاة دمروا ما نسيه المستبد ، أفيق الآن فأجد الفناء مكتملاً وأنا في السرداب أدون قصتي وقصة المدينة..)[1].

تلك الحكايات أرادت لها الروائية أن تكون حاضرةً في زمنٍ يشهد تجديداً لها عبر ممارسات مشابهة للمرأة ، وهي تشهد السبي والقتل وتعاني زُحاماً المصائب المتراكمة عليها ، وقد رصدت الروائية ذلك بوعي مؤثّر ، وهي تكشف حجم الظلم الإنساني الذي لاحقَ الآخر بالاضطهاد ، وقمع وجوده ، كما أظهرت حجم المعاناة على المكان (بغداد) تلك المدينة التي التفَ حولها الخراب ، ثمّ وازنتِ بين خراب المدينة وبين واقع المرأة التي مزّق ذاتها الاضطهاد ، لتنتهي بمحصلة مُفادُها أنّ الخراب والاضطهاد هي نتائج السلطات البطرياركية المتعاقبة التي تعاضدت مع الظلم والغزاة كي يحيا القتل ويسود الدمار.

أمّا الفهرسة الروائية فقد تضمنت ذكراً للأحداث والشخصيات والأزمنة والأمكنة ، وبهذا فإنّ الروائية لم تختص بعنصر من العناصر السردية ، إنما أرادت أن تغرس في ذات المتلقي عنصر التشويق لمتابعة مجريات الأحداث وتعرف الشخصيات بعد معرفة الأزمنة والأمكنة ، ولعل ضخامة الرواية وتشعب أحداثها وتنوع أمكنتها وتنقلات ازمنتها واحدة من مسوغات وجود هذه الفهرسة ، ولكنها ليست الشكل النهائي لتلك المسوغات ، فالروائية ترغب باستعمال رؤية تعطي للقارئ صدمات متلاحقة من تمازج العناصر السردية واعطاء ملخصات مكثفة عنها ، وأتاحة فرصة للقارئ من رصد الملامح والتطورات التي شهدتها المحاور السردية ، وثمة أسباب أخرى من بينها تداخل الأحداث في الواقع وضبابية الأزمنة الموسومة بالتعثر والأمكنة المتحولة من الأليف إلى المعادي دعت إلى ضرورة التمعن فيها ، والوقوف على مجرياتها وأسبابها.

---

(١) سيدات زحل: ١٨٨- ١٨٩- ١٩٠

المحور الخامس

الرمزية والتشذير السردي الفلسفي

لقد استطاع الأديب المعاصر أنْ يجعل نصه الأدبي زاخراً بالرؤى الفكرية والفلسفية ، كما استطاع أنْ يبتكر "الرمز الجديد المنتمي في دلالته إلى رؤيته الذاتية ، وهي بدورها منبثقة من الموضوع الخاص الذي يعالجه ، والرمز الأسطوري على نحو خاص يشف عن توتر درامي يخفي قدراً من التركيبة المأساوية لوضع إنساني ما. وحين يستله الأديب من ركنه القديم أو يخلقه خلقاً سوياً ، فإنه يحاول من خلاله أن يتم بناء عمله فنياً وموضوعياً"[١]

ومن الثيم الفنية التي بثتها الروائية(لطفية الدليمي) في روايتيها(حديقة حياة ، وسيدات زحل) هي احتفاظها باسم(حياة) كساردة مهيمنة في الروايتين وكرمزية حيّة لوجود الحياة ، التي أرادتها الروائية أن يتجلى فيها الإنسان حيّاً ، ويكتب فيها مكاناً للاستقرار وزماناً متآلفاً معهما ، إذ يمكنها من خلال هذه الرمزية أن تشحن النص الروائي بالمزيد من الانتعاش السردي ، وأن تجعل الأشخاص يتحركون بنبض هذه الحياة ، ويكون المكان فاعلاً والزمان ناشطاً ، والرواية تدور في محور متحرك ، مما يساعد هذا النبض الحركي على تفعيل العناصر السردية بالمزيد من التصاعد نحو الحبكة السردية.

ففي رواية(سيدات زحل) تضيف الروائية لاسم(حياة) لقب(البابلي) وكأنها مهّدت لتلك الحياة النابضة بالحضارة الضاربة في الجذور على ضرورة تخطيها الطارئ

---

(١) **فلسفة المعنى في النقد العربي المشرقي المعاصر من ١٩٤٥ إلى ١٩٩٠م، لواء الفواز، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠١٣م: ١٠٥.**

لتبقى حيةً —كما هي- وإذا كان الناقد عدنان حسين احمد يرى أنّ نص سيدات زحل الروائي يتحرك وفقاً لمسارين ، الأول تاريخي شديد الدلالة ، والثاني واقعي شديد التعبيرية.[١] ، فإننا نرى مساراً ثالثا لتلك المسارات وهو المسار الرمزي على مستوى الأسماء ، ولذا فإننا نرى أن (حياة) (بغداد) فحياة مثّلت الأنا الأصغر تجاه الأنا الأكبر (بغداد) من خلال علاقة الرمز بالمرموز ، و(ناجي) القوة والعقل ، و(قيدار) الأمل ، و(حامد أبو الطيور) الحقيقة ، و(فتنة) الدنيا ، و(السرداب) يرمز للذاكرة والأسماء الأخرى أسماء المدن العراقية ، فكل اسم نسوي يدل على مدينة فقد اختارتهن مرموزات عن المدن العراقية (هنادي ، راوية ، هالة ، لمى ، منار ، شروق ، آمال ، هيلين ، زينة ، سهام ، سامية ، ساهرة ، ناهدة ، شميران(سميرة) ، بهيجة ، جانيت ، أمينة) تلك المدن التي جعلتها تحت طالع زحل.

وإذا كان الأديب يستخدم الرمز سابقا خوفاً من سلطة الرقيب ، فلِمَ ظل فاعلاً حتى بعد سقوط تلك السلطة؟ ، ولعل في ذلك أجوبةً متعددةً منها عدم إخفاء تلك الرموز بشكلٍ تامٍ ؛ لأن وجودها في النص الأدبي ضرورةٌ فنيةٌ ، كما إنّ الذائقة ما زالت تستسيغه ، وأنه طاقةٌ متحركةٌ في النص الأدبي ، وفي النص الروائي يُعد الرمزُ ثيمةً معرفيةً ودالةً تكشف عن تسارع الأحداث في واقع تتسارع فيه الأزمان وتتقدم فيه التكنولوجيا ، بل ليكون الرمز علامةً دالةً لتحريك القارئ وتعزيز رؤيته بالمزيد من المشاركة والتأويل ، كما يعدّ من الملاحق المهمة في المتن الروائي ، بل ثمة رؤية لأحد النقاد يرى فيها أنّ"حياتنا وحياة الذين قبلنا كانت رمزية ، نحن رموز ونسكن وسط محيطات رمزية أنتجنا ثقافة رمزية ومثلتنا فنون رمزية وهذا ما يمكن ملاحظته في الأساطير والأختام والنحت ، ولا نكاد نعثر على إبداع خال من الرمز"[٢].

---

(١) ينظر: سيدات زحل للكاتبة العراقية لطفية الدليمي، سيرة بغداد من الغزو المغولي إلى وصول المارينز، عدنان حسين أحمد، جريدة القدس العربي، ٢٠١٠م.

(٢) منحوتات الفنان د. محمود عجمي، أسطورة الجسد الأنثوي ورمزيات الأصول، ناجح المعموري، جريدة الأديب الثقافية، ع ١٠٨، ٢٠٠٦م: ٢٠.

وتستمر الأحداث السردية في رواية (سيدات زحل) لنصل إلى الحدث المهم في الفصل الأول الذي يدور حول الرسالة- ولا يخفى أن الرسائل تضاعف طاقة السرد وهي حيلةٌ فنيةٌ للاسترسال مع الأفكار والمشاعر- التي بعثتها إحدى شخصيات الرواية(راوية) إلى حياة البابلي وقد وجدتها عند الباب الخارجي (تعثرت لدى الباب بظروف أزرق فتحته فإذا بداخله بطاقة عليها رسم لكوكب زحل ، ما يعني هذا؟؟ ولماذا زحل؟ قرأت ما كان مطبوعاً ومنسوخاً عن بريد اليكتروني)[1] وهي تهنئة لحياة بعيد ميلادها التاسع والثلاثين - وهو ما تعدّه الساردة برزخاً بين عالمين (عزيزتي حياة ، صعقتنا عودتك المفاجئة إلى بغداد ، أرجو أن يكون هذا القرار نهاية آلامك ، وأن لا يثقلك الندم ، أعرفك أنت لا تقترفين ندماً قط ، أهنئك بميلادك التاسع والثلاثين الذي لن أنساه ، فقد كنا نهرّج معا وننتظر هذا الرقم وكأنه برزخ بين عالمين ، أن نطل على الأربعين وبنا بعض رمق وكثير من الأحلام ، أعلم أن لديك أحلاماً بسعة بغداد ، ولولا ذلك لحققتك الأحداث ، سأوقد شمعة لك وأضع وردة أمامي كأنها أنتِ وأحتفل بك هنا في عمان ، تمتعي بحلمك وحبك ، أنا أكيدة من قدرتك على عبور البرزخ ، لك العمر المديد)[2]

فهذا خطابٌ مصيريٌّ يدّخر رؤيةً عميقةً تتعدد فيها أوجه التحول على مستوى الأحداث التي ستفرز وجوداً أو عدماً ، وأكدت ذلك بقرينةٍ أخرى هي استعمالها كلمة(برزخ) وهي محطةٌ بين عالمين مختلفين ، ولعل حدثَ الرسالة دفعَ بالساردة (حياة البابلي) إلى أن تفتشَ عن ذاتها المفقودة وسط هذا الضياع ، وهو حدثٌ مهم حرّكَ ذاتها لضرورة الاستذكار والعمل على إعادة النظر من أجل إقامة الحياة.

وثمة استناد آخر اتكأت عليه وهو ذكرها لشخصية (قيدار) التي تقول عنها (قيدار.. قيدار ، أيقظني الاسم ، هل بوسع اسم واحد أن يجلو الذاكرة

(١) سيدات زحل: ٨- ٩.

(٢) المصدر نفسه: ٩.

ويحييها؟؟)[١] وهي شخصيةٌ يصفها الناقد د. شجاع العاني بأنها تشبه إلى حد بعيد كلاً من الخضر والمهدي المنتظر(عليهما السلام)[٢] ونراه نحن (الأمل) ، ولم تقفْ في عزمها على ذلك ، بل لجأت الى العقل والحكمة والتطور والعلم لتتجاوز التعثر وسط الظلام (خلعت قميص نومي ونثرت ضفيرتي وتعريت من ثيابي وزمني وخشيتي(...) تساقطت سنواتي ورماد الحرب في الماء)[٣] ، إذ أطفئت ذلك السعير بالماء الذي يتطهر به كل شيء ، وسترتدي بعد هذا الخلع ثوباً مثّلته كالطيف العراقي بطوائفه وقومياته ، بل سترتدي ثوب الوحدة لمواجهة شتات التفرقة والحروب(أقف أمام المرايا فينبئني ثوبي الناعم بألوانه الوردية المتماوجة أنني هي ، هذا ثوبها ، ثوب حياة البابلي)[٤] ، ومن الرموز المخبّئة في الرواية هي شخصية(سرمد) الذي أرادت له أن يكون سرمد العراق وواقعه المستقبلي ولا سيما أنها شابهت بين واقعه وواقع عالم الفيزياء (هوكينغ) الذي كان مصدراً مهماً وحيوياً للتطور التكنولوجي والعلمي ، لكن (سرمد) تعرّض للاختطاف (ضياع الحلم) بسبب الإرهاب.

وتأخذ الرموز بعدها حين تتخذ نمطاً دالاً تضمر من خلالها ترجمة الحدث في الشخصية المرموزة ، التي تعالق بها أمر الرمز ليتحرك الحدث وفقا لتحركات الشخصية ، ويكون معبّراً عنها ويقف وفقاً لمحدداتها ، وقد اكتنزت مرموزات حيّة عن الواقع العراقي بأطيافه ومكوناته ، لتبقى دالة (الحياة) متعالقة مع مدلولها (العراق).

هذه الرؤى الفلسفية قدمتها الروائية عبر رؤية عميقة اتسمت بالرمزية تارة ، وأخرى عبر طرح فكري وفلسفي متوزع في بنية الرواية النسوية ، بل إنّ من الروائيات من جعلت روايتها ترتكز على الفلسفة ، وإذا كان الناقد ياسين النصيّر يرى أن مشكلة الرواية العراقية كلها تكمن في ثلاث نقاط رئيسة ، واحدة منها "أن الرواية العراقية لم تكن منطلقة من

---

(١) سيدات زحل: ١٢.

(٢) ينظر: قراءة في رواية لطفية الدليمي سيدات زحل، شجاع العاني، جريدة طريق الشعب العراقية، القسم الثقافي، الأحد ٢٢/ تموز/ ٢٠١٠م.

(٣) سيدات زحل: ١٣.

(٤) المصدر نفسه: ١٤.

موضوع فكري أو فلسفي كبير نستدل به على هوية كاتبها ليؤكده المؤلف في رواية أخرى كما هو شأن كتاب الرواية في العالم ، بحيث يكون للروائي موقف متدرج ومتصاعد عن رؤيته للعالم ، سواء انطلقت هذه الرؤية عن موقف فرد أو جماعة. وما عدا غائب طعمة فرمان الذي بنى فكرة رواياته على تغيرات المحلة المتغيرة والشخصيات الخمس في كل أعماله –رغم محدودية هذه الرؤية للعالم بل وقصورها الفكري- لم نجد روائياً يؤمن ببنية فكرية أو فلسفية أو اجتماعية قارة تؤكدها أعماله ، فكل رواياتنا العراقية ذات حدث محدد ، في موضع غير مكتمل الرؤية ، سيغيره في رواية أخرى ومن ثم سيغير تبعاً لذلك مواقفه وفكرته وفلسفته في الحياة. فأنت لا تعرف الكاتب الروائي العراقي إلا أنه يكتب روايات لكنه ككاتب له موقفه من الكون والحياة والإنسان"(١)

فإننا نرى أن الروائية العراقية النسوية قد رفعتْ حاجز هذه المشكلة ، وغايرت الفكرة ، وضمّنت رواياتها السابقة واللاحقة بالرؤى والأفكار الفلسفية ، وكانت القاعدة الرصينة التي اتجه منها هرم الرواية الفكري والفلسفي لتكون عامل ديمومة تدفع بالنتاجات إلى مزيد من الحيوية ، كما تسبغ عليها طابع الخلود المعرفي ، وقد لاحقتْ تلك الروايات بالإيضاح والتفصيل ، كما توزّعتْ بعض رؤى التشذير الفلسفي على مفاصل الرواية العراقية النسوية ، وكانتْ على شكل لمحات تعاضد الفكرة الروائية ، أمّا بعض الروائيات فقد أقمن تشذيراً فلسفياً وارتكزتْ رواياتهن بمجملها على ذلك الفكر الفلسفي الذي يسبغ على الرواية طابعاً معرفياً ، ومن بين تلك الروائيات(لطفية الدليمي) التي أعطت تأكيداً معرفياً يتسم بالرؤية الفلسفية للزمن وبثت ذلك بعرض سردي تطفح فيه تلك الرؤية الجديدة ، التي فيها مآلات الزمن الجديد وهي تعرضه عبر الراوي العليم ليقول عن(حياة) وابنتها(ميساء) ، كما وجد الطرح الفلسفي موقعه في النص الروائي النسوي مما أسهم في اتساع فضائه جمالياً ومعرفياً ، فضلاً عن إيراد بنى معرفية تسهم في الحركة والتغيير:

---

(١) النقطة الأبعد دراما الفئات الوسطى، ياسين النصيّر، جريدة الأديب الثقافية، ع٦٩، ٢٠٠٥م: ٦.

(كل شيء يسقط من الزمن ، ولكن أين يسقط الزمن؟ من يجمع شتات الأيام والسنوات والدهور. كيف يقيس الحزانى مادة زمنهم؟ لا أحد يسأل وليس من إجابة ، فالأيام تقاس كل آونةٍ بطريقة مختلفة..)[١].

هذه الأسئلة المعرفية سترسخ وجودها في شخصيتها الروائية (حياة) وتقيم التطبيق الزمني الذي أعلنته عليها ، لتثبت حجم مآلاته وقوة وقوعه وتأثيراته عليها قائلةً (تقيس الست حياة أيامها بالمرارة ، أو بسلامة العقل الذي يتحمل ما لا يطاق ، وتقيس الليالي بثبات القلب وقدرته على احتمال المصاعب ومراوغة العوز أو مغالبة الجوع.. تحسب عمر ابنتها التي بلغت الرابعة عشرة بسنوات الفقدان. ما عادت بحاجة الى أدوات قياس الزمن.. فلا الساعات ولا التقاويم ولا المنبهات الرنانة قادرة على قياس الوقت وتحديد مادة الزمن.. قلبها وحده ، قلب المرأة هو الذي يحسب الزمان على وفق إيقاع خاص لا تدركه الآلات ولا روزنامات القرون الجديدة ، ولا يمكن لسواه أن يلاحق نبض الزمن الخفي.. تقيس حياة الأيام بما يتراكم على عتبات بيتها من غشاوة الأحزان التي تتصدى لها وتكنسها مع ما يتساقط من ورق الشجر الذاوي..)[٢].

بل الأكثر من ذلك أنها جعلت الشاهد على الحياة شخصيتها الروائية (حياة) لتجسّد وجودها حقيقةً واسماً دالاً على المرأة ، وقد انطلقت من خلالها إلى الأصول الأولى للحياة ، وعرّجتْ على دور المرأة ، وأثبتت هيمنة فكرها ووجودها واكتشافاتها وريادتها في التحوّل الحياتي ، كما برهنتْ صلتها الوطيدة بالثقافة ، إذ ترقى علاقة المرأة بالثقافة إلى العصر النيوليثي الحجري الحديث ، فبناء على كشوف علم الأناسة وعلم الآثار توفرت لدى الباحثين دلائل ومعطيات تؤكد أن المرأة هي التي اكتشفت (تقنية) الزراعة في مرحلة (أزمة القوت) ، نتيجة لمراقبتها الطبيعة وتحولاتها في فصل التفتح وسقوط الأمطار ، فقامت بتقليد الطبيعة (وهي التي تتماهى معها في تجديد الحياة) فصارت مرحلة انتاج القوت منعطفاً حضارياً وثقافياً طبعت ميسمها الأنثوي حياة

---

(١) حديقة حياة: ٣٨.

(٢) المصدر نفسه: ٣٨- ٣٩.

البشر[1] ، هذه الانعطافات التي كانتْ تتوجها المرأة في الحياة الإنسانية ، سينعكس وجودها على حديقة حياة ومن خلال شخصية (حياة) لتتحدث عن الرؤية الكبرى للوجودالإنساني ،إذ تذكر الساردة(حياة) أنّ (هذه الحديقة الصغيرة بكل تواضعها تمثل لي امتداداً للبيت والحياة وهي نبع ذكرياتي وكنز أسراري وواهبة البقاء... وحين تضيق بي الدنيا ألوذ بها فتخفف عني وطأة أحزاني ومتاعبي ، أرعى زهرة هنا وعشبة هناك وتذكرني الروائح بأزمنة سعادتي في هذا البيت... (......) كل ذرة تراب وكل جسد كون كامل بذاته ، هذه الزهرة تكون بي وأكون بها لا تملكني ولا أملكها.... هذه هي علاقتي بالحياة...)[2].

لقد نظرتْ إلى هذه المساحة الصغيرة من حديقتها على أنها كوْنٌ ترتبط به ويرتبط بها ، ولذا منحته شعوراً معرفياً متعمقاً يعكس صلتها بالحياة وفيه شذرات فلسفية عن معنى الوجود ، فقد قدمت ملخصات فكرية امتدت في نصها الروائي ، وكانت على شكل ومضات فلسفية حيّة.

وتستمر الروائية بعرض الطروحات الفلسفية ، التي تتجاوز بمدّها الزمان والمكان ، وتكون نقطة الانطلاق الفلسفي من الفكر النسوي ، الذي يجسّد ماهية الوجود وتجلياته ، بل تعكس التنظيم الحياتي الماثل على إنتاج القوت وديمومة الحياة ، إذ تقول الساردة(ميساء) عن أمها(حياة) (تغسل حفنة من حبوب القمح وتنقعها في مياه المطر الذي تجمعه في قنان مغلقة ... تقول لي:

-نصفه للأرض ونصفه للسماء ..

أفزع من تعبيرها الذي يطابق تداعيات كوابيسي عن (تيامات)...

-نصف القمح نطهوه لطعام غد ، ونصفه سنزرعه في ذلك اللوح المحروث المواجه للشمس..)[3]

---

(١) ينظر: مشروع المرأة والثقافة، لطفية الدليمي، جريدة الأديب الثقافية، ع١٧، ٢٠٠٤م: ٥.

(٢) حديقة حياة: ١٠٨- ١٠٩.

(٣) المصدر نفسه: ٩١.

وتتشظى الرؤية الفلسفية في حكايةٍ تنسجها الروائية في روايتها ، وهي تمتد إلى عمق الوجود الإنساني السومري ، الذي راح يحمل تراثه وتاريخه وحضارته في سعي دؤوب مستشرفاً الأمل ، وهو يحيا بهذه الحياة ، أما مغزى الحكاية التي تعرضها الروائية فهي أن للمرأة السومرية التاريخ المكافح الذي أنتجته يدها ، وفكرها ، كما تدخر وتواكب التطلع نحو غدها مثلما حافظت وواكبت أمسها عبر ديمومة مستمرة تأخذ من الماضي ، وتديم الحاضر ، وتستشرف المستقبل في مجدٍ متصاعد (تقوم الست حياة عند انتصاف الليل بإعداد عجين خبز اليوم التالي فقد صار إعداد الخبز طريقة لقول سر الحياة.. صار أسلوباً للمكوث في الزمن.. تعرف الست حياة أن إعداد الخبز يمكن أن يقوم به آخرون.. أن يشترى حالياً من المخابز بعد أن عاد تشغيل محطات الكهرباء في بغداد ، لكنها تواصل إعداده في البيت كجزء من وسائلها لمقاومة الحزن أو الفناء.. يقوم سر صناعة الخبز على فكرة اللقاح ذاتها التي تديم حياة الكائنات الحية من الأحياء والنباتات.. فهذه الخميرة التي تقتطعها النساء من عجينة الأمس ، هي التي تنضج عجين الغد.. خميرة يمتد عمرها إلى ما لا يعرفه أحد من عدد الدهور والسنين ، شبيهة خلايا الأسلاف التي تنتقل من جيل إلى جيل.. لا يدري أحد حين يتلذذ بقطعة خبز ساخنة ، هل انحدرت اليه الخميرة من بين يدي جدة عباسية أو خمرتها جارية جيء بها سبية من سمرقند أو بخارى أو أنها جاءت من بين يدي زوجة بابلية عجنت دقيق الشعير في آنية فخار مزوقة برسوم الخصب.. الخميرة التي تنقلت عبر العصور بين أيدي النساء في ليالي الأعراس ومهرجانات الخصوبة وأوان الحصاد والولادات وأيام الطوفان أو في نهارات مقاومة الغزاة حيث كانت النساء تخبئ جذوة نار الموقد لكي لا تخبو وتخفي خميرة الخبز في خواب محفوظة داخل المعابد ، لئلا يدنسها عدو فيفسد خبز السنين القادمات..)[1].

لتجعل هذا المد الإنساني لمن يكافح ويعاني الويلات في الأزمان المتعسرة ، ولعل النساء هن من يعانينَ ذلك جسدياً وروحياً ولا سيما في أزمان الحرب التي تنذر

---

(١) حديقة حياة: ٤٤- ٤٥.

بـالفقد والمواجهة ومن ثم فإنها تحيا الحرمان (النساء وحدهن يعرفن ما يحدث لها في الليالي الممتدة من أول الحرب حتى آخر ليلة قصف الساعات تعرف أيضاً.. وهي تقوم الآن لتصحيح جنون الزمان ، ستوقت الساعة المنبهة ، وساعة الجدار المربعة ، ستوقف كل الساعات ، لتنسى ساعة جسدها التي تنبض بلا توقف وتشير إلى عمرها المهدور مع كل نبضة)[1].

وتبقى الصورة الفنية أكثر التصاقاً بالحواس ؛ لأنّ "الصورة الفنية مفهوم واسع يضم في جعبته الرمز والأسطورة بما يتعمدانه من تراسل للحواس أو تداخل للعوالم في صميم الصورة ، أو فيما يشيعانه فيها من مناخ أسطوري أو عجائبي عبر اختراق المخيلة لجدار الذاكرة التأريخية أو الشعبية التراثية وصبها في علاقات لغوية تضج بالمضامين الإنسانية ذات التوتر الدرامي"[2]

ومن خلالها أرادت الروائية (لطفية الدليمي) في روايتها(حديقة حياة) أن تنشد تحولاً في مفهوم الخلق الأول الذي يقول بنواة الخطئية التي كانت تلقى على أحد طرفي الخلق ، وترى ذلك تحولاً يبتغى منه نشدان للمعرفة ، فكانت طريقة الطرح عبر شخصية(غالب) مدرّس التاريخ ليقدّم إلى زوجته(حياة) مغلّفاً ويطالبها بكشفه ، ليثبت لها الرسم في المغلف وجوداً لآدم وحواء تتوسطهما نخلة ، كما يظهر الرسم الذي كان على ختم أسطواني تعادل الذات والآخر في ارتفاع أيديهما لتناول الثمر من تلك النخلة (يقدم لها المغلف ، يطالبها أن تفتحه ، وتمزق أصابعها ورق الجرائد ، وتظهر اللوحة .. تشهق حياة.. هل سرقتها من المتحف؟ بل طلبت من صديق أن يرسمها.. كانت رسماً صغيراً لا يابه به أحد على ختم أسطواني فأردت أن أحولها إلى قصة أو حكاية نرويها.. أخرجت الرسم السومري المقدس من صمت المتحف وظلماته ليضاء بنظرتك إليه.. شكراً ولكن ماهذا؟ بداية الخسارة.. أية خسارة؟ فقدان الفردوس.. أكان للسومريين آدمهم وحواؤهم؟ ألا ترين.. هل يحتاج الأمر للشك أو

(١) حديقة حياة: ١٩٥.

(٢) فلسفة المعنى في النقد العربي المشرقي المعاصر من ١٩٤٥ إلى ١٩٩٠م: ٩١.

للشرح ، رجل وامرأة وبينهما النخلة.. شجرة المعرفة الخير والشر ووراءهما الأفعى ، وهما يمدان أيديهما إلى عذوق النخلة الدانية.. انظري.. كلاهما يقطف ، لم تكن حواء هي البادئة ، لكن الأفعى تقف وراءها وتغوي الرجل الذي يواجهها..أهذا يعني أنهما شريكان في المعرفة وليسا شريكين في الخطيئة ، هذان لم يقترفا خطيئة الجسد.. بل جازفا بالفردوس من أجل المعرفة فعرفا نفسيهما في الشك وتجربة السؤال)[١] ، هذه الإشراقات الفكرية تختبئ خلف الأسئلة ليتم الاستدلال عليها عبر البحث والاستقصاء ، وإنما هي "تبحث عن ثقافة جديدة قائمة على النوع والابداع والأداء الفاعل بعيداً عن التقسيم الجنسي للبشر"[٢] ، بل تؤكد دليل الشراكة في الحياة وإعمار الأرض ، وهذه إنّما هي منطلقات فكرية تبعث على السؤال وتنشد المعرفة ، وتقدّم العامل الفكري في الوجود الإنساني ليتعاضد الذات والآخر.

أما حين تتحدث عن اللوحة المرسومة على الستائر فقد أثبتت أن الخلود الحقيقي إنما يتجلى بالحب فتقول عنها (بمرور الأيام وطوال مساءات انتظارها لأبيها .. لاحظت تغير لون الستائر التي لطول ما تعرضت للشمس والهواء والأحزان حالت ألوانها حتى إن ميساء لاحظت ظهور الغضون على وجوه السيدات الجميلات المتكبرات في وقفتهن الأبدية الجامدة.. اكتشفت ميساء أنّ ثيابهن المدهشة قد تهدلت وتجعد الحرير وتمزقت المخرمات في أكمامهن.. وزال عن المشهد المترف رونقه ، ولم يتبق من حلم الفردوس سوى باقات الزهور التي احتفظت بنضارتها ، وكأن أنفاس الرجال العاشقين نفخت فيها سر الحياة الدائم..)[٣] ، وبذلك فإن الخلود الحقيقي إنما يتجلى بالحب "كل حدث وفعل ، وكل نشاط انساني على أرض البشر ، حصل إما بفعل الحب ودوافعه أو بفعل نقيضه ، والنقيض إقرار بوجود ما يناقضه"[٤] بل تؤكد الروائية على الحب وفي روايتيها (حديقة حياة) و(سيدات زحل) ، إذ تذكر لنا

---

(١) حديقة حياة: ٣٣- ٣٤.

(٢) تراثنا في قراءة أحادية، الهام عبد الكريم، جريدة الأديب الثقافية، ع١٠٠، ٢٠٠٥م: ١٩.

(٣) حديقة حياة: ٢٩.

(٤) خطاب الحب داخل النص وخارج الزمن، لطفية الدليمي، جريدة الأديب الثقافية، ع٤، ٢٠٠٤م: ٢٢.

ساردتها (حياة): (كل شيء استسلم للفناء وتماهى مع الخراب إلا الحب الذي كنت أحميه من لوثة الحرب وعفن الدم المهدور في الطرقات ، كان دوري الوحيد في عقدين من الزمن المعتم والخراب الشاسع أن أحمي جسدي وروحي بحلمي وأقاوم موتي وأنتظر بزوغ الحب وأبحث عن عمي)[١] ، ويتطور مشروعها الفلسفي عن الحياة وعن الواقع لتتقول عن مجريات الحياة أنها تعتمر بالحب ، والنقاء والتعايش الإنساني وإلا سيواجه الفكر الانقراض ويكون الموت بديلاً عن الحياة ، ولعل ما استلخصته (حياة) من اعتناقها للمحبة يعزز من واقع التعايش (سأقاوم الذاكرة وأنتظر خلاصي وأخاطر بما تبقى لي وأعتنق الحب)[٢].

هذه خلاصة من طريقين أمّا الحب والعيش بسلام ، وأمّا الطريق الآخر ، فقد كانت تلك الخلاصة بعدما دخلتِ (حياة) إلى السرداب الذي هو رمز فيه إشارة إلى (الذاكرة) وهي تتذكر كلام والدها عن وصية عمها (الشيخ قيدار) ، أو تتوهم بسماع صوته ، وهو يطلب منها أن تفتح الصندوق الصغير الموجود على المنضدة فتجد فيه ورقةً مطويةً نصفين ، فقرأتِ في الوجه الأول: (..كن وحيداً ولا تأمل برفقة أحد في هذه المدينة ، كن في بغداد ولا تأمن وسادتك والرداء ، كن في الحب ولا تعول على وفاء الحبيب ، احترس وتربص بكل من عداك ، ضاعف عنفك على من يليك ، أزح كل آخر ، خذ موقعه حياً وارقد في قبره ميتاً.. عندئذ ستكون جديراً بالعيش في بغداد ، ومن لا يعتد بهذه الوصايا عليه أن يهجر مدينة النقائض والفناء..)[٣] ، وعلى الجهة الثانية من الورقة موقف التيه لعبد الجبار النفري أخذها عمها(قيدار) ، وضمّنها على الوجه الثاني للورقة التي قرأتها (حياة): (موقف التيه لعبد الجبار النفري: أوقفني في التيه فرأيت المحاج كلها تحت الأرض وقال لي ليس فوق الأرض محجة ، ورأيت الناس كلهم فوق الأرض والمحجات كلها فارغة ورأيت من ينظر إلى السماء لا يبرح

(١) سيدات زحل: ٢٩٧.

(٢) المصدر نفسه: ٥١.

(٣) المصدر نفسه: ٥٠.

من فوق الأرض ومن ينظر إلى الأرض ينزل إلى المحجة ويمشي فيها. وقال لي: من لم يمش في المحجة لم يهتد إلي. وقال لي: قد عرفت مكاني فلا تدل علي ، فرأيته قد حجب كل شيء وأوصل كل شيء ، وقال لي في موقف البحر: أوقفني في البحر فرأيت المراكب تغرق والألواح تسلم ، ثم غرقت الألواح ، وقال لي: لا يسلم من ركب ، وقال لي: خاطر من ألقى نفسه ولم يركب. وقال لي: هلك من ركب وما خاطر. وقال لي: في المخاطرة جزء من النجاة ، وجاء الموج ورفع ما تحته وساح على الساحل.)[1].

تلك الوصايا كانتْ في بداية الرواية وهي منطلقات جعلتها دافعاً للعزيمة لا لليأس أو الدعة ، إذ لم تستند عليها الروائية ، ولم تأخذ بها الساردة (حياة) لتثبت نهجها وسيرها في الحياة ، بل لم تركن لتلك الوصية ؛ لأنها عازمة على المجازفة والعمل من أجل الحياة (هي ذي مجازفتي ياعماه ، سأمتثل لما تغويني به مخاطرتي وليس لوصاياك الموئسة ياعماه)[2] ، وفي ذلك إثبات صريح لمقدرة الآخر وعزمه على تخطي الصعاب ، فقد ناقشتْ (موقف التيه) لعبد الجبار النفري ، وخرجتْ بمحصلة الفكر والحب والحياة ، ولا سيما أنّ الروائية قد اختارت اسماً دالاً على الحياة (حياة) وهي الشخصية المحورية في الروايتين (حديقة حياة ، وسيدات زحل).

وتظل الرؤى الفلسفية القوى المسيطرة في روايات (لطفية الدليمي) ، وقد جعلتها تعوم في جميع الجوانب الحياتية والاجتماعية والعلمية ، ولعلها تكون منغرسة في شواهد لغوية ، إذ تتحدث(حياة) مدرّسة اللغة العربية لطالباتها في درس اللغة العربية وهي تشرح أحوال الأسماء والأفعال والحروف ، وتقدّم رؤيتها عبر طرح فلسفي (الأسماء لا ينكسر حضورها الا إذا استسلمت لغواية الجذب والجر أو إذا أضيفت إلى سواها ولم تكتف بذاتها مثلما نحن البشر ، إذا امتلكنا قدرة أن نتحكم بأنفسنا دون اتكاء على آخر ، فلن نتعرض للكسر أو للجر بالإضافة إلى سوانا..)[3] ، بل

---

(١) سيدات زحل: ٥٠.
(٢) المصدر نفسه: ٥١.
(٣) حديقة حياة: ٤٢- ٤٣.

توضّح لهن عمل الضمائر الظاهرة والمستترة التي غيّبها اسم متقدّم مهيمن ، إذ تقول عندما يرتبط الاسم بضمير من الضمائر المتصلة فإن الاسم والضمير يتلازمان ويؤثر أحدهما في الآخر إلى ما لا نهاية ، وبذلك تكشف عن مسألتين: الأولى التعاضد بين الذات والآخر عبر منهاج تلازمي يفرضه(الحب) والثانية: ما أفرزه جوابها قائلةً أنّ لقوة الكلمات وقدرتها فعل تغييري لصورة الحياة ، إذ بها يمكن إقامة أشياء وهدم أشياء[1].

أمّا في روايتها (سيدات زحل) فقد ربطت الروائية (لطفية الدليمي) بين فكر فلسفي انطلقت فيه من واقع المكان الحضاري (بغداد) فالشاهد موجود على مستوى الحدث الجديد وهو التقسيم (لا أفيق إلا وبغداد قد قطعت أوصالها وشقت أحشاؤها ، ومن أشلائها صنعوا أقاليم الجنون ومن عينيها جرت أنهار الدم والدموع مثل ربة الغمر المالح أمنا (تيامات) السومرية..)[2] ، وكأنما جذبت الانتباه إلى واقع المرأة منذ تأسيس السلطة عليها ، وربطتْ بين تشظيهما ، فواقع يتسم بتمزيق (بغداد) ، هو واقع المرأة نفسها عبر عرض قرين (تيامات) التي تأمرتْ عليها السلطة الذكورية وسلبتها ملكها "تروي أسطورة الخلق البابلية أحداث الثورة المظفرة التي قام بها الآلهة الذكور ضد تيامات ، وهي الأم العظيمة التي تدبر شؤون الكون ، فتقول: إن الآلهة المذكورين تحالفوا فيما بينهم واتفقوا على تيامات ثم اختاروا مردوك قائداً لهم في المعركة التي شنوهاعليها ، وبعد حرب ضروس قُتلت تيامات ، فانبثقت السماء والأرض من جسدها وصار مردوك بمثابة الإله الأعظم"[3] ، فتراها استثمرتْ واقعاً معاصراً مريراً ربطته بواقع أسطوري مؤلم.

كما حاولت عبر مقاربة فلسفية أن تتحدث عن الجمال بأنه (ليس شأناً مستقراً ، هو كالماء أو الروح ، ليس هو الشكل الثابت والأنموذج ، إنه الوجه الممكن

---

(١) حديقة حياة: ٤٢– ٤٣.

(٢) سيدات زحل: ٨٩.

(٣) الجنوسة عبر معيارها البايلوجي: سلطة الذكر/ حلم الأنثى، ثامر خلف السوداني، جريدة الأديب الثقافية، ع٣٠، ٢٠٠٤م:٤.

للبحر والحالة المستحيلة للضوء ، المفردة اللامنطوقة لوصف الحب ، الجمال ليس حكماً منسوباً للفضيلة أو الخير وإن كان ينطوي عليهما ، وإنما هو كل ما يتمرد على أي قياس ، إنه الحب في أعلى تجلياته.. أسمعه يردد: الجمال لا يخضع لوحدة قياس فهو شأن لا نهائي ، حالة نسبية ، وهو ما لا يمكن الركون إليه ؛ لأنه قابل للزوال ليؤجد في زمان ومكان موازيين ، الجمال هو حقيقتنا الوحيدة في الحب والموت..)[1].

أمّا في رواية (الأجنبية) للروائية (عالية ممدوح) فإنّ الساردة (عالية ممدوح) عرضت بعض المقولات الفلسفية للنقاش ، وقد ذكرتِ مقولة دستويفسكي التي يعتقد فيها (أنّ الجمال ممكن أن ينقذ العالم)[2] ، فهي قد حاكمت هذه المقولة من خلال عرض قصة جدتها (وفيقة) التي كانت تخاف على أخيها من أخطار الجمال (فتتصوّر أنّه وسيم طوال اليوم والعام أو بمقدار عقد أو نحوه. هو في سنّ المراهقة ووسامته تساوي حمولة خمسة صبيان من الفتنة الملعونة فبقيت تنخرط في حالات من الصوم والابتهالات وطقوس دينيّة لكي لا يفترس جماله أحداً ، وبالدرجة الأولى نفسه)[3] ، إذ تعرض رؤية مغايرة لهذه المقولة إذا ما تمّ تطويعها مع واقعنا ، بل تقول بعدمها إذا ما قورنت به ، لتذكر على لسان جدتها (أنّ الجمال أيضاً حين يستفحل بالمرء ، ينكّل به فيحيل للمس والرعب)[4] ، وبحسب ما ترى جدتها أن عليه أن يبقى خارج الجمال إذا أراد السلامة.

وتبقى تلاحق الفكرة بالمناقشة والتعليل لإثبات ذلك أو نفيه من خلال الشهادة التي قدمتها بعنوان مخلوقات الخوف في معهد العالم العربي ، لتبقى تضع بعض الأسئلة لتقول: (إنّ جذور التشاؤم والشكّ ما زالت تستقرّ في داخلي بنوع من التراجيديّة الكاريكاتوريّة ، مضافاً لها مسحة من الفكاهة والهزء: فقد كان الأمر مسلّياً أيضاً ؛ اللاجمال يدعك مجهولاً ، ولن تحظى بأيّ انتباه من الآخرين ، فتعاود

---

(١) سيدات زحل: ٣٠٨.

(٢) الأجنبية: ٤١.

(٣) المصدر نفسه: ٤١.

(٤) المصدر نفسه: ٤١.

التحليق وحدك. هذه الوحدة قد تقودك إلى نفسك أو إلى الموت)[١] ، بل قدّمت فكرتها في الأطروحة التي عدتها في بيروت (كيف يحمي المرء نفسه منها إلّا بالانغمار والتلاطم وسطها ، فكانت تدفع بعضنا للتوحّش والعدوانيّة ، وبعضنا الآخر للانتحار والمغادرة")[٢]

ولعلها أرادت بهذه الرؤية أن تحيل إشاراتها إلى (العراق) بلد الجمال الحضاري والفكري والثقافي والاقتصادي ، فهل هذا الجمال كان حصناً له ومنقذاً؟

ويطول عرضها عن المغزى الجمالي لترفده بالمزيد من الدلائل والوقائع الحياتية لتذكر ماجرى من حوارٍ بينهما في بيت بلقيس الراوي وعبر دعوة موجهة إليها لحضور الغداء ، إذ تذكر حادثةً ، لها وقعٌ في نفسها منذ سنة ١٩٧٣ ، ولعلها تسللت إلى أقرب نقطة قريبة من الروح لتضخ فيها شيئاً جمالياً من خلال عذاب الشعر وطاعة الجمال ، وقد أقرنتهما بصوتين معروفين (نزار قباني ومحمود درويش)[٣] ، لتذكر بعد معاينة طويلة مع زميلتها بلقيس الراوي أن القلبَ هو الذي يقود إلى الجمال وليس العيون فقط[٤] ، وعلى لسان من وصفته بالصوت الجمالي فإنها مجّدت قول درويش وعللته بعمق رؤيته للجمال حين ذكر أن (بدر شاكر السياب واحد من أجمل شعراء الأرض)[٥] ، في رده على نزار قباني حين قدّم شهادته عن صورة لها في مجلة بيروت ، التي نشرتِ تحقيقاً عن الكاتبات المغمورات ، وهي منهن إثر صدور مجموعتها القصصية "افتتاحية للضحك" ليقول لها ما هذه الصورة المرعبة بجانب كلامك لقد ظهرتِ أشد قبحاً من بدر شاكر السياب ، إذ أثبتت اتساع المعنى لدرويش بإزاء ضيقه عند نزار.

---

(١) الأجنبية: ٤٢.

(٢) المصدر نفسه: ٤٣.

(٣) المصدر نفسه: ٤٤.

(٤) ينظر: المصدر نفسه: ٤٥.

(٥) المصدر نفسه: ٤٦.

وتتعمق بالطرح الفكري لتذكر أن (السيّد فرويد لم يعلّق أهمّيّة كبيرة على تسلسل تواريخ عمل وأسرار اليد البشريّة التي تعجّ بجوقة من اللاوعي الفصيح)[1] ، و(أنّ الأصابع تحمل أسرار النفس الحميمة كلّها)[2] وهو طرح فلسفي يسترعي الانتباه ، وربما سيجد ذروته في طروحات لاحقة.

وفي جدلية فلسفية أخرى للروائية (عالية ممدوح) تستعيد فيها واقع المرأة عبر الاستشهاد بالأساطير ، فقد انطلقت فكرتها من أن الأساطير كانت شاهداً حياً على تواجد المرأة بعدّها متناً إنسانياً فاعلاً ، ولذا فقد قدمت شيفرة مركزية جعلتها في آخر رواية (غرام براغماتي) تدعو فيها قارئ الرواية إلى الاطلاع على (مغامرة العقل الأولى ، دراسة في الأسطورة: سوريا ، أرض الرافدين لفراس السواح) و(أدب الغزل ومشاهد الإثارة في الحضارة العراقية القديمة لحكمت بشير الأسود) لكونها قد استندت عليهما في بلورة رؤيتها الروائية ، بل استعانت ببعض الاستشهادات بهما ، وحين يطّلع القارئ على هذين الكتابين يتعرّف على واقع المرأة الثقافي والسياسي والاجتماعي والاقتصادي والفني ، وهي رؤية فكرية تنبثق من أنّ الأسطورة تعبيرٌ لما يقوم به الإنسان في البحث عن معنى عالمه ووجوده ، كما للأسطورة وجود حيّ ، إذ أقدم الأساطير تحتفظ ببريقها بعصرنا هذا ، وهي من تساعد على التقاط خيوط تجارب دفينة[3] ، ولا يمكن تجاهل مكانة المرأة في الأساطير والميثيولوجيا ، وهي تمتلك من الحقوق ما تضاهي أو تزيد على الآخر[4] ، بل لا تكون الحياة إلاّ عبرها ومن خلالها ، فالأنثى في الأسطورة مالكة الطاقة ومنتجة الأسطورة وهي مركز العالم كله مثلما هي موطنه ومنتجته[5] ، والأسطورة تعد باعثاً على تجدد الفكر ، كما أن التوظيف

---

(١) الأجنبية: ١٣٢.

(٢) المصدر نفسه: ١٨٨.

(٣) ينظر: جدل المعنى والكينونة، بحث في الاتجاهات الحديثة في التأويل، د. عباس حمزة جبر، جريدة الأديب الثقافية، ع١٠٦، ٢٠٠٦م: ٤.

(٤) ينظر: تراثها في قراءة أحادية: ١٩.

(٥) ينظر: منحوتات الفنان د. محمود عجمي،أسطورة الجسد الأنثوي ورمزيات الأصول: ٢١.

الأسطوري هو الوحيد القادر على بناء التصور الشمولي للعالم كونه عامراً بالمعاني الدفينة ، لذلك بقى علم التأويل الحديث مخلصاً إلى المعطيات البدائية التي تجلّت معها الأسطورة(١) ، إذ كثيراً ما ينظر إلى ما ترويه الأساطير على أنه تراكم لنتائج الفكر الإنساني المبدع في مجال الأدب(٢) فضلاً عن أن الأسطورة تمثل حاجةً إنسانيةً وعقيدةً أو نسقاً من العلامات الفكرية للعقل الإنساني ، ويتصوّر وجودها رولان بارت في الإطارين الاجتماعي والسياسي وأنّها تشكّل (نسقاً أيديولوجياً) أو ثقافياً يتمظهر في أنماط السلوك والتفكير والحياة(٣).

ومن الرؤى التي طرحتها الروائية (عالية ممدوح) أنها تُسمي روايتها (كتاب)(٤) في متنها الروائي ، وهذا ما يؤكد غزارة المادة المطروحة في مضمار روايتها ، وتبيان التشابك الفكري والفلسفي والعلمي الذي بثته ، وجعلته ضاجاً بالمتضادات ، بل هو تأريخ مكلل بالفكر والوعي ، ويبقى الوعي مداراً في فلك الفكر وثيمةً كبرى له ، وإنما يحصل بسلسلة من المحاولات الجادة الطامحة ، التي تنطلق المعرفة منه كموجهات تُساهم في خلق حوار بنّاء يساعد على تقديم كينونة إنسانية تتعامل بتوازن مع المفاهيم الحياتية ، كما يشير ميشيل بوتور إلى أن "كون الكتاب (الرواية) كفيلاً بأن يبعد عن الأحداث والشخصيات واقعيتها ، لأنها (الرواية) تضفي عليها -ضمناً- صفة الخيال ففي اللحظة التي يضع فيها الكاتب كلمة (رواية) على غلاف كتابه ، فإنه يعني أن من العبث التحقق من صحة أحداث ما يرويه ، وإن إقناعنا بشخصياته يفتقر إلى ما يرويه لنا عنها حتى لو كانت موجودة في الواقع"(٥) ، هذه الرؤى الفلسفية جعلتها

---

(١) ينظر: جدل المعنى والكينونة، بحث في الاتجاهات الحديثة في التأويل: ٤.

(٢) ينظر: موجهات الأسطورة الجديدة في الأدب وشواهدها، فرج ياسين، جريدة الأديب الثقافية، ع٢٨، ٢٠٠٤م:٢٢.

(٣) ينظر: من الأسطورة إلى الأسطرة والتداخل العلامي للأنساق الثقافية، د. صالح العبيدي، جريدة الأديب الثقافية، ع٣٤، ٢٠٠٤م: ٥.

(٤) الاجنبية: ٢٠.

(٥) الرواية كبحث، ميشيل بوتور، مجموعة مقالات لمجوعة نقاد، تر: أحمد عمر شاهين، الهئية المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٦م: ٤٤.

موزّعة في الرواية ، كما أنّ طرحها يتماهى مع الرأي الذي يؤكد تزامن ظهور فلسفة التاريخ مع ظهور فلسفة الفن ، وهما من مهّد لنهضة فكرية وأدبية ، كما أن الفهم الفلسفي يتطور بوجود حركة فنية واسعة[١].

ولطالما ارتكز المتن الروائي للروائية (بلقيس حميد حسن) في روايتها (هروب الموناليزا) على مقولات فلسفية ، وكانتِ تلك المقولات تعد المتن الأساس للرواية ، بل هي المفاتيح الدالة لبنية النص السردي فتذكر الروائية تلك المقولات وتستتبعها بالشرح السردي لإثبات مضمار هذه المقولة (قال أرسطو: "العبد الحقيقي هو الذي لا يستطيع التصريح بآرائه" فلأكتبها إذن ، لأتقمصها.)[٢] ، وبهذا فهي كانتِ تبوح بكل حريةٍ ، ولعلها قد كتبت (الجزء المخبأ عن العالم والذي لا يعترف به الناس ، لا بدّ أن يعلموا كل مانعانيه بصمت ، وكل ما يحتقرونه فينا ويرونه دونياً ، من رغبة الروح حتى رغبة الجسد)[٣].

وتبقى الرواية شاخصةً بتلك المقولات التي تجد تطبيقاً سردياً لها في المتن الروائي ، التي منها (أن تحب وتكون محبوباً فتلك الذروة قالها فنسنت فان خوخ.. حتما قالها بحسرة بعد هزيمته بالحب ، وها أنا اليوم مهزومة مثله)[٤] ، بل تشدد على قول (توماس مور: الداء الأعظم في القرن العشرين هو خسارة الروح ، فعندما تهمل الروح ، فإنها لا تغادر الجسم ، بل تظهر على شكل استحواذات وسواسية وإدمانات وعنف ، وفقدان للمعنى ، أما إذا لم تكرم قدرة الروح على الإبداع فسوف تسبب فوضى)[٥] ، ولذا لا بدّ من خطوات جادة تعالج الانكسار ، وتتخطى الانكفاء ،

---

(١) ينظر: من نقد النص إلى نقد العقل، التاريخ والفن مدخلان للتغيير، د. محمد رضا مبارك، مجلة آفاق أدبية،ع١، ٢٠١٥م: ٧٣- ٧٤.

(٢) هروب الموناليزا، بوح قيثارة، بلقيس حميد حسن، رواية، دار ميزوبوتاميا للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد، ط٢، ٢٠١٤م: ١٦.

(٣) المصدر نفسه: ١٧.

(٤) المصدر نفسه: ١٤٧.

(٥) المصدر نفسه: ٢٥٠.

وتتجاوز الراهن لإزالة الحيف الذي لحقَ بالمضطهَد ، وتقديم قدراته المغمورة ، وصوته القابع خلف الصمت ، ليعلن الصوت مقاومته ، ويهجس بإبداعه ، وهو صوت (موناليزا) الذي لم يكتم اضطهاد (سومر) بل دوّنه وقدّم بوحاً لهواجسه.

وتتوزع المناقشات السردية للرؤى الفلسفية من خلال انسجام النص الروائي مع الطرح الفلسفي ، أو من خلال عرض بعض الرؤى الفلسفية ومحاكمتها أو مناقشتها ، أمّا الروائية (كليزار أنور) فإنها تحاكم مقولة (سارتر) وعلى لسان الساردة (تيجان شوقي) وبعد عرض سردي يوضح المواءمة بين الذات والآخر ، أي بين (تيجان) وزوجها (ريّان) وقد أطلع على روايتها لتذكر (قال سارتر:"الآخرون هم الجحيم". وأنا أقول: ربما بعضهم ، والبعض الآخر هم الفردوس بأكمله!)[1] ، فإذا كان سارتر يؤمن بالأحكام المطلقة ، فإنها تؤمن بنسبية مقولته ، وربما تعاكس فكرته من خلال عرض الدليل ، فتقول (البعض) أو ترد على مقولته (والبعض الآخر هم الفردوس بأكمله).

وتؤكد الروائية على الجمال الحقيقي في طرح رؤية فلسفية على لسان الساردة (تيجان) (الانسان كنافذة زجاجها ملون.. من الطبيعي أن تتلألأ في النهار ، لكن حين يحل الليل يظهر الجمال الحقيقي فقط إذا كان هناك ضوء يشتعل من الداخل)[2] ، وفي ذلك تأكيد على جمال الروح الذي تنبعث من خلاله أضواء الجمال ، والذي يذوي تجاهه شتى أنواع الجمال الآخر ، ونعني بذلك الجمال المادي.

---

(١) الصندوق الأسود، كليزار أنور، رواية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠١٠م: ١٤٥.

(٢) المصدر نفسه: ١٤٥.

مركزية الهامش..
الأسطورة متنا

من فضائل التجريب الروائي الجديد التركيز على الهامش من أول الرواية حتى آخرها ، وفي ذلك إقامة موازنة قائمة بين الهامش والمركز ، وهذا الهامش سيأخذ موقعه بعد التهميش ، وسيتصدّر وجوده في الأدب عامةً والرواية خاصةً ، ويكون فاعلاً في رسم الشخصية والزمكان والحدث ، وبهذا سينفتح الأفق الروائي لمزيد من الأسئلة والأسلوب والأفكار ، ليشكل في عمقه قطيعةً مع الإفرازات الروائية التقليدية ، وهو تطور يطرأ على مستوى السرد الروائي.

وبهذه الاستفزازات الفنية الجديدة ثمة حساسية جديدة ومزاج روائي آخر ، فضلاً عن التميز السردي الذي جللته الفنية العالية لينطلق الهامش نحو فضاء عربي-عالمي بعد الاطلاع على التجارب الأخرى ومحاورتها عبر المناقشة والاستدلال ، وفي العمل الأدبي "يلجأ الروائي إلى الهامشيّ لإقامة صلة بين الأدبي واللا أدبي"[(١)].

لقد جعلت الروائية (عالية ممدوح) في روايتها (غرام براغماتي) شيفرة الرواية واستهلالاتها في نهاية الرواية عبر إشارة عابرة خارج حدود البداية والنهاية الروائية ، فقد جعلت مضمون الرواية يستقي من كتابين مهمين استعانت المؤلفة بهما ، وأخذت بعضاً من نصوصهما والقارئ المطّلع عليهما يلمس بوضوح الأثر الذي ترك بصمته على الرواية وهما(أدب الغزل ومشاهد الإثارة في الحضارة العراقية القديمة ،

---

(١) ملامح الرواية العربية في سورية: ٦٤.

لحكمت بشير الأسود ، ومغامرة العقل الأولى ، دراسة في الأسطورة: سوريا ، أرض الرافدين ، لفراس السواح) ، وما إلاشارة اليهما إلا لتبيانهما بوصفهما متناً فاعلاً لا هوامش دالة في القراءة.

لقد حاكمت الروائية رؤية مابعد الحداثة التي عمدت" إلى تقويض الثنائيات مركز /أطراف ، ذكر/أنثى ، سيد/عبد ، أبيض/أسود ، على نحو خَلَقَ تراتبية جديدة ، إذ تصبح المرأة والأطراف والشعوب المُسَتَعَمرة (...) أطرافاً فاعلة لا منفعلة في عملية صنع الحضارة"[١] وعدّتها رؤيةً متأخرةً في طرحها بعدما أردفتها بالدليل السردي الذي احتكم لأسطورة وادي الرافدين التي ترى "أن أدب الغزل في بلاد الرافدين الذي جاءنا متكاملاً حيوياً مؤثراً من خلال النصوص المسمارية المدونة باللغتين السومرية والأكدية منذ ما يقرب من خمسة آلاف سنة ، وكذلك مشاهد الإثارة التي صورتها الفنون المرئية العراقية القديمة ، كل هذه الوثائق عرضت لنا المراحل السرّية والعلنية ، المقدسة والدنيوية لخفايا الحب والغزل والجنس عبر المراحل الحياتية بين المرأة والرجل ، وبهذا فقد عبّر العراقيون القدامى عن تجربة حياتية رائعة في مجال العلاقات الجنسية في ظاهرها ومضمونها وأوضحوا للبشرية خلاصة تلك التجارب في قصائد غزلية مثيرة رائعة مشوبة برائحة الحب والعشق"[٢] ، هذه الفكرة قد استوحتها الروائية عالية ممدوح من مهيمنة تلك الأسطورة لتبثها في مضمار روايتها عبر شخصيتين هما الساردة والمروي لها (راوية) والسارد والمروي له (بحر) وعبر رسائل متبادلة بينهما ، وقد جسّدتِ علاقتهما بالحب الذي تقول به الساردة(راوية) لمعشوقها (بحر):

(سوف أتماسك لأجلك ، سوف أتشبّث بك ،
هكذا سوف أحمي محبوبي ،
لأجل وسامتك ، أنا أبحث عنك ،

---

(١) الخطاب الروائي ما بعد الكولونيالي تقويض المركز وانبثاق الهامش: ٩٩.

(٢) أدب الغزل ومشاهد الاثارة في الحضارة العراقية القديمة، شاكر مجيد سيفو، http://almadasupplements.com

أنا عطشانة لأجل حبّك)[١]

إنّ "أولى النصوص الأدبية السومرية المدونة إلى نحو منتصف الألف الثالث ق.م ، وقد اكتشفت هذه النصوص المدونة بالخط المسماري على الرقم الطينية أثناء عمليات التنقيب الآثاري في مواضع المدن القديمة في جنوب العراق. وقد اشتملت هذه النصوص على موضوعات مختلفة وتوزعت في عدة مجموعات منها نصوص على شكل قصائد غزلية يدور معظمها على موضوع فُسِّر بأنه شعائر ما يسمى بالزواج الإلهي أو الزواج المقدس أي الزواج بين إله والهة في ذلك الاقتران المقدس ، وقد تميزت هذه القصائد بالعاطفة الشهوانية والحب والرغبة الجنسية للمحبوب ومعظمها يعود إلى مجموعة دموزي/إنانا ، وتنظم في ثلاثة تصانيف هي: قصائد حب إلهية ومجموعة أخرى لها علاقة مع الملوك والآلهة أو الملكة المحضية وقصائد أبطالها محبون هم ليسوا آلهة وليسوا ملوكاً ، وأن الغرام بين المعشوقين يصل إلى حد الموت ، وتصل حالة الحب هذا كما يذكر الكاتب هنا بـ"الموت حباً" ويقول أن هذا العنوان هو نص أسطوري بابلي"[٢].

هذا التنظيم في العلاقة بين الرجل والمرأة إنما يدحض المقولات التي ترى دونية المرأة وعبوديتها في حضارة وادي الرافدين ، كذلك تعرية الخطاب المابعد حداثي الذي استفاق تواً ليقول هذه الحقيقة ، وهي دعوة أخرى لكشف التغييب الذي تخطى الأزمان والذي ركب موجته الآخر متشبثاً بالدخيل الذي رآه موائماً مع تطلعاته ، مدعياً بإعادة نظر جديدة تضمن التعايش الإنساني وتكفل للآخر الحوار ، وإنما هو له جذور إنسانية منتظمة وأنّ وجه الحوار يكون بالانتماء له ؛ ذلك لأن أغلب "الخطوات المتبعة للزواج عند سكان بلاد الرافدين ، تتقارب مع كلّ هو شائع ومتداول في عصرنا الحالي"[٣].

---

(١) غرام براغماتي، عالية ممدوح، رواية، دار الساقي، بيروت – لبنان، ط١، ٢٠١٠م: ١٨٣.

(٢) أدب الغزل ومشاهد الاثارة في الحضارة العراقية القديمة.

(٣) المصدر نفسه.

وسار الخط التجريبي عند الروائية العراقية عندما بدأت بالواقع بين الانهدام والتشكل ، مما عكس أثره على مجمل الرواية التي تبعثرت أحداثها وجعلتها موزعة ، فقد انطلقت العلاقة بين(بحر) و(راوية) من فضاء أسطوري يؤمن بقداسة العلاقة الإنسانية ، كما يؤمن بالآخر بوصفه شريكاً حقيقياً لديمومة هذه الحياة ، وقد انطلقت من قناعة وجوب إعادة النظر للتغييب المقصود للآخر وإحياء الحضارة الغائبة التي علّمت العالم الكتابة بعدما أفاضت بمعانيها المعرفية والثقافية والإنسانية ، إذ رسمت مفاصل الحياة الإنسانية ووضعت لها حدودها وقوانينها ، فإذا أعطيت الفرص للإنسان تتحول مدنيته الى حضارة ، وأنّ الإبداع هو السمة الدالة على وجود الإنسانية كجامعٍ مانعٍ ؛ ذلك أنّ الرجال ليسوا وحدهم البشر ، فالذكورية ليست مرادفاً للإنسانية والمرأة ليست نوعاً أو جنساً مخالفاً للرجل ، فالذكورة والأنوثة جانبان جوهريان للوجود البشري لكل منهما خصائصه وسماته[١] ، أما الخصائص البيولوجية التي تميزهن من الرجال ، فإنها تفضي إلى التكامل لا إلى التنافر[٢] ، لذا كان التوجه نحو مسار الثقافة والمعرفة لا المواجهة مع الآخر ، إنما كان سعيها يتوجه الى "تحطيم القوالب التقليدية التي أقصت أدب المرأة ، وهمشت دورها في الثقافة والإبداع"[٣] ولا سيما أن " المرأة عنصر أساسي في أي مشروع وطني ، وأنّ فاعلية دورها يعتمد بشكل كبير على مدى حصولها على حقوقها التي تصون إنسانيتها وكرامتها"[٤].

تلك الفكرة التي أفرزتها للقارئ ماهي إلا إعادة نظر ، وهي ردةُ فعلٍ على تغييب الحقائق ، ولا بدّ من تبيانها لكونها حقائق وجدت مصداقها في الأساطير القديمة ، كذلك فقد استندت الروائية على التاريخ الأسطوري ابتغاء التجديد الروائي بوصفه ظاهرةً ناجعةً في الكتابة السردية ؛ ذلك أن إخضاع التاريخي للواقعي يراد منه تصعيد فاعلية الانتاج من خلال استدعاء الأسطورة لزحزحة الثابت وإقامة تحريك نسقي

---

(١) ينظر: أنوثة العلم من منظور الفلسفة النسوية: ٣٥٦.

(٢) ينظر: المصدر نفسه: ٣٥٨.

(٣) مئة عام من الكتابة النسوية أم مئة عام من الرواية النسوية؟: ٦١.

(٤) مفهوم الديمقراطية وتطبيقاتها في العراق: ١٢٧.

للحياة عبر التأثر ، وبهذا انتقلت الأسطورة من دائرة التضمين إلى دائرة الدراسة والبحث ، وبهذا يرى ليفي شتراوس أن الأسطورة تفكر نفسها في عقول البشر ، وهي لا تقدم إلينا بوصفها قصصاً تخلق على نحو عشوائي ، إنما تفرض سيطرة تامة على العقل البشري ، وتفصح عن نفسها في العقل[١].

إذ بالتنقيب يتم الاستدلال على وجود الأثر ويتم تشكيل علاقات أساسية بين أطراف النص الروائي لتكوين حركة في البنية السردية ، كما أن هذا الانفصال الوهمي في النص الروائي سيعزز من المضمون بالمزيد من الإيضاح فـ"التذكر ليس تكراراً للتاريخ ، ولا هو تعرّف على الماضي كما كان فعلاً ، بل هو نقل للماضي من طابعه الحدثي المتفرّد الذي يمرّ سريعاً إلى طابعه المتمثَّل ذهنياً"[٢].

وتكررت المحاولات لرفد الأساطير وتضمينها لتحريك الرؤى وتوسيع دائرة المعنى في التلغيز لخلق عالم الرواية ، فقد جرى امتصاص تاريخي مع الأسطورة حصراً ، وأرادت أن تنظر في البدايات الأولى للعقل ووجدته نظاماً يسير على وفق إنساني منظّم ووجدت في الأسطورة الاطلاع على الميثولوجيا وفهم البعد الروحي عند الإنسان ، ذلك أنّ "الأسطورة حكاية مقدسة يلعب أدوارها الآلهة وأنصاف الآلهة ، أحداثها ليست مصنوعة أو متخيلة ، بل واقع ، حصلت في الأزمنة الأولى المقدسة ، إنها سجل أفعال الآلهة ، تلك الأفعال التي أخرجت الكون من لجة العماء ، ووطدت نظام كل شيء قائم ، ووضعت صيغة أولى لكل الأمور الجارية في عالم البشر"[٣] وتداخلت الأسطرة في معالجة معضلات الواقع حين تعاملت معها بوعي وحينما عدّتها مرجعاً ، فهي لم تغادر هويتها الأولى إنما انطلقت بوجهة نظر أخضعتها للتغيير عبر تقديم صياغة جديدة تركن في حججها على مضامينها التي تغيّبت عن قصدٍ ،

---

(١) ينظر: ذاكرة الثمانينيات التشكيل العراقي المعاصرة، د. عاصم عبد الأمير، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠١٢م: ١٤٥.

(٢) استعمالات الذاكرة في مجتمع تعدّدي مبتلى بالتاريخ، د. نادر كاظم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠١٣م: ١٦.

(٣) مغامرة العقل الأولى، فراس سواح، www.goodreads.com

لذا سبرت أغوار فكرها في حفرٍ معرفي يزيح الظاهر وينتقي الجوهر ، فقد وجدتها المفاتيح المهمة كما يقول جوزيف كامبل التي توصلنا إلى أعماق قوانا الروحية وقادرة في الوقت ذاته على أن توصلنا إلى الفرح والاستنارة وحتى الغبطة الروحية(١).

فقد تجسّدت حركة الحياة عبر المضمون الجديد ودعت القارئ الى متابعة النسيج الأسطوري للإمساك بعناصره وعلاماته ، ولعلها دعوة لإعادة النظر بمنهاج الحب الذي عُدَّ طقساً مقدساً في الأساطير القديمة ، كذلك سحبه لبنية النص الروائي من ساردٍ له إلى قارئ مقيم في النص يتفاعل معه ويتواصل مع دلالاته ، فقد كانت الآلهة في "المجتمع السومري تمارس عبادة الخصب وتنظر إلى(الحب) نظرتها إلى فعل مقدس بِعَدّه نشاطاً مباركاً يفضي إلى ديمومة الحياة عن طريق(رمزية) الفعل في (الزواج المقدس) الذي ينقل – عبر تمثيل سلطة الآلهة في الشخص الملك والكاهنة – قوة الخصب والتكاثر للبشر والكائنات والطبيعة كلها."(٢) ، ويبدو أن موضوعة الحب التي جعلتها الروائية موضوعةً مهيمنةً قد تغيّرت دلالتها وموضوعها بل حتى أهميتها وهي تتأرجح بين مدارات تكاد تكون مائلةً مرة إلى النقاء وأخرى إلى العتمة ، بل تبدو متذبذبةً وهي تتنقل بين أمكنة غريبة ولم تجد مستقراً لها في أنفسٍ تعيش أنصافاً ، ويستمر ذلك ليكون عنواناً لها ثانوياً في وسط الرواية وتسميه (نصفٌ على نصف)(٣) بين ساردتها (راوية) وساردها (بحر) (كان هناك رجل لا يدعى بحر ولا رالف ، هو مجموعة بقايا الفوات ، الشحّ والضجر)(٤) ، أمّا (راوية) فهي (نصف عراقية مثلك ، منشدة ، هي تفضل الإنشاد(...) رالف ألن ، أو مستر بحر الخليل كما نفضّل مناداته أيضاً ، نصف عراقي ، نصف شاعر ، نصف مصور ، أحياناً نصف عاشق)(٥) ، ولهذا فهو يذكر: (وخارج البداية والنهاية. لا أثر لي ، وأيضاً لا أثر لكَ ، لا لنصفي

(١) ينظر: أية اسطورة نريد؟ أي نص نكتب؟؟ أحمد خلف، مجلة الأقلام ع ٢، ٢٠١٠م: ١٧٦.

(٢) خطاب الحب: داخل النص وخارج الزمن: ٢٢.

(٣) غرام براغماتي: ١٤١.

(٤) المصدر نفسه: ١٦٥.

(٥) المصدر نفسه: ٨٤.

العراقي ، ولا لنصفك الألماني ، أنا وأنت نمثل الكرة الأرضية ، نصفها الجنوبي بالطبع ، نحن الاثنان من النصف الجنوبي ، وإذا اقتضت الحال فسيتركوننا في الخارج.)[1].

ويمثل هذا الحب الذي تنشده دليلاً على ديمومة الحضارة الإنسانية ، وهو صراع من أجل البقاء ، فـ"الحضارة الإنسانية مؤسسة على حضور الحب أو غيابه ، الحروب والغزو والقتل والاستبداد تغييب ونفي للحب ، أما (الفن) – الإبداع – الكتابة – فهو استحضار للمغيّب المنفي في رعشة المخيلة ومتعة الابتكار ، إذن ، صراع الحضارة هو في أساسه ، صراع الحب مع الموت"[2].

فقد لمحت الروائية التعثرات التي حرفت المسار التاريخي عن نهجه ، كما كشفت الانعطافات التي تعثرت بها الخطى الإنسانية بعدما اعتمدت على تداعيات الذاكرة والتاريخ معا ذلك "أنّ السومريين جسدوا كل ما يتعلق بضمان بقاء الإنسان وتكاثره من حب وعواطف ورغبة جنسية في إلهة جميلة ومغرية ، مرهفة وشيقة هي إلهة الحب إنانا التي كان مركز عبادتها في الوركاء منذ ثلاثة آلاف سنة قبل الميلاد ، وبعد هذا التاريخ بفترة قصيرة توصل بعض المفكرين والمبدعين من الكهان ورجال الدين إلى ابتداع فكرة ضامنة لتكاثر الإنسان والحيوان ولزيادة الخصب والعطاء في مظاهر الطبيعة المختلفة وذلك بجعل ملكهم حبيباً وزوجاً لآلهتهم إنانا ، وبهذا أصبح يشاركها الخصب والنفوذ والقوة وكذلك خلودها الإلهي ، وعلى هذا النحو ظهرت إلى الوجود طقوس الزواج المقدس التي تدور حول زواج الإله دموزي من الإلهة إنانا"[3] ففي العصور التاريخية جسّد السومريون مظاهر الخصب والتكاثر في إلهة سموها إنانا (سيدة السماء) وجعلوا مركز عبادتها في مدينة الوركاء حيث شيدوا لها معبداً فخماً هو معبد اي – انا (معبد السماء). وقد حظيت هذه الإلهة بقسط وافر من الاهتمام من قبل رجال الدين والكتاب والشعراء على حدّ سواء ، فأصبحت محور طقوس

(١) غرام براغماتي: ٢١٨.

(٢) خطاب الحب: داخل النص وخارج الزمن: ٢٢.

(٣) الأسطورة والتاريخ في ثلاثة شواهد من حضارة الرافدين، أ.د. فاضل عبد الواحد علي، مجلة الأقلام، ع٤، ١٩٩٩م: ١٥.

الخصب والزواج المقدس ، واُلِّفَتْ في مديحها تراتيل كثيرة فضلاً عن أنها كانت حاضرةً في عدد من الملاحم والأساطير[1].

وللأسطورة امتداد حي في ضمير الأمم والشعوب ، وما زالت تحفز فيهم التذكار ، وهي من "تتولى مهمة شرح الحقائق الطبيعية والاجتماعية والثقافية والحياتية"[2] ، ولو لم تكن للأساطير "أهمية في التاريخ الإنساني ، ولها علاقة مباشرة مع الإنسان وحضارته ، لما ظلت إلى الآن متجاوزة المكان والزمان ، عابرة المسافات الشاسعة ، مكتفية ببنتيها في الانتقال ، وراضية بتغيّر عناصر وعلاقات خارجية فيها ، ولولا أهميتها وتطورها في آن ، لما صارت مركزاً في الإبداع ، ومكرّسة في التاريخ الطويل ، حتى ساهمت في البنى الفكرية الدينية للشعوب ، ولأنها كوّنت ركناً أسياسياً من النشاط الروحي والفكري استعان بها الإنسان لمقاومة ما يريد. والأسطورة على تنوعها واختلاف أشكالها ، صارت مرآة للجهد البشري منذ مرحلة ما قبل التدوين ، وهي نص مفتوح على عدد من العناصر السحرية الدينية ، فإنه يساهم في صياغة العديد من الأشكال والتجسيد في العمل الفني. ولأني أعتقد بأن الأسطورة مركز الإبداع منذ الأزل وحتى الأبد ، ستظل ذات قوة وفاعلية في الإبداع الإنساني"[3] ، بل يؤكد الناقد ناجح المعموري أنّ الأسطورة والشعائر ما زالت إلى الآن ينبوعاً ثراً عند الكتابة ، وأنّه ما عاد يرى في الأعمال الفنية والأدبية سوى الأساطير والعقائد[4] ، وبهذا فإنّ اللجوء للتاريخ الأسطوري لكونه حاضناً للتحولات ، وما الارتداد للماضي من لدن الكاتب إلا لأنه مسكون بهاجس دور الحارس لحماية ذاكرة الأمة والدفاع عن تراثها وروحها ضد عوامل السقوط والانهيار ، ويعد الكاتب

---

(١) الأسطورة والتاريخ في ثلاثة شواهد من حضارة الرافدين، أ.د. فاضل عبد الواحد علي، مجلة الأقلام، ع٤، ١٩٩٩م: ١٥.

(٢) الأسطورة وعلم الأساطير عن الموسوعة البريطانية، تر: عبد الناصر محمد نوري عبد القادر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦م: ٢٣.

(٣) في حوار مع ناجح المعموري، حاوره: جاسم عاصي، مجلة الاقلام، ع٢، ٢٠١٣م: ٨٣- ٨٤.

(٤) ينظر: المصدر نفسه: ٨٥.

هو الوحيد الذي يستطيع التقاط جوهر حركة الناس والأشياء من الوقائع السالفة والراهنة واستشراف طريق المستقبل من خلالها عبر الوعي المرتبط بالمعرفة والحدس[1].

ولأن الأسطورة مصدرُ الإبداع ، فقد استقدمت الروائية نصوصاً رافدينيةً قديمةً كانت سابغةً بالواقعية عكست مآلات الواقع ، وأثبتت تخطيها الزمان والمكان بوصفها الدستور الأول ، وبهذا ينتقل النص من الثابت إلى المتحول ، بل يتعدى أمر التركيز على النصوص الرافدينية إلى أخذ التراتيل والأناشيد التي كانوا يرددونها ، لتجعل الروائية ساردتها(راوية) تنشد على المسرح قائلةً بتلك النصوص الرافدينية ، ليذكر ذلك الإنشاد السارد(بحر) عبر مخطوطة متبادلة بينهما بعدما حضر مع آنيتا وصديقه هانز حفلاً لها على المسرح: (في اليوم الذي تركت فيه العاصفة البلاد ، غادرتها والمدينة خراب ، آه أيها الأب ، لقد تركت المدينة يباباً والناس ينوحون ، قد نكس فيها الموتى ، في جميع الطرق والسبل تناثرت الجثث ، وفي الحقول الطلقة تراكم الموتى ، وملأ دم البلاد ثقوبها ، وكمعدن في قالب ذابت الأجسام كالدهن تحت الشمس(...) وتساءلت والأمر يزداد انغلاقاً علي. آنيتا ذكرت عرضاً أنكِ تنشدين للغرام والشهوات والرغبات الدفينة لديّ فهي الأكثر إثارة لي ، ما هذا الذي تنشدينه ياراوية وأنا أنظر باتجاهكِ تماماً. ظهر لكِ ما يشبه الأنياب ، أما الأظافر فقد كانت فتاكة: سأهيب بالشمس فتترك شعاعها ، وأغطي بالظلام الدامس وجه النهار. فمن ولدته أمه في يوم ماطر ، ستدفنه في يوم مسبغة. ومن مضى من طريق مروية خضراء ، سيتخذ في عودته طريق غبار ورمال(...) الأضواء تتغير كما لو كنا في مراحل جيولوجية ، الوصول فيها مستحيل إلاّ عبر الصوت(...) وفي غضون ذلك ، كنت أرتعب منك ومنها ، تلك المدينة بغداد. وهي تفتح لي ذراعيها كما تفعل راوية قبل قليل تكشف مفاتنها والمدينة سواء بسواء ، تغمرني بالعناق فأشعر بأن كل يد نافذة تفتح وتغلق بفعل دقات القلب ، وأرى نفسي وأنا جالس في الصالة أجمع

---

(١) ينظر: التحولات في الرواية العربية، نزيه أبو نضال، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الاردن، ط١، ٢٠٠٦م: ٤١.

نفسي بين صدرك وبطنك ورقبتك. تأثرت بالطرق السرية التي تقومين بها وأنت تتغيرين أمامنا فتظهرين في كل ثانية بهيئة مغايرة.(...)سأظهر مزيداً من الفتك والانتقام ، فأستلب روح الابن ويدفنه أبوه. ثم أستلب روح الأب ولا يجد أحداً ليدفنه. فمن بنى لنفسه بيتاً وقال: هذا مكان راحتي (وإقامتي) فإني جاعل بيته هذا مستقراً لي ، عندما تحملني الأقدار إليه ، فألبث في وسطه ، حاملاً الموت لصاحبه ، ثم أدمّر بيت راحته واقامته. فإذا صار خراباً (يباباً) وهبته لشخص آخر)[١] ، فهي وإن أشارت إلى بعض الدلائل الواقعية إلا أنها "ليست رواية واقعية بالمعنى التقليدي ، بل إنها تحاول النفاذ إلى منطقة معقدة تتقاطع فيها الذات والمجتمع والتاريخ ، ويتشابك فيها العالم الداخلي النفسي والذهني والعالم الخارجي الواقعي والاجتماعي"[٢].

فقد أرادت بهذا الاتكاء على الأسطورة إظهار أمور عديدة منها: تطعيم النص السردي وتخصيبه بالأسطورة ، وإثبات فعالية هذه الأسطورة ، ولا سيما أننا نجد مصداق ترجمانها عن واقعنا الحياتي والإنساني والاجتماعي ، كذلك تبيان التكثيف السردي الذي اختزنته الأسطورة ؛ لأن "الأسطورة نتاج لصورة أو صورة ذهنية ، وأنها كلية المخيال واختراقاته الواعية واللاواعية ، تلك الكلية التي ينطوي فيها الكوني والعلاقات اليومية والاجتماعية والعقائد مع كل الارتحالات التي تحدث فعلاً ، وتلك المتغيرات التي يشطبها المخيال ، ويضفي عليها نوعاً جديداً من العلاقات الروحية يجعل منها عناصر جديدة تساهم بصياغة وبلورة العديد من العلاقات الاجتماعية والتاريخية"[٣] ، وإنما اللجوء إلى الأسطورة بوصفها الشاهد على الزمن من هذا فقد "ظهر إحساس الروائيين بالزمن في بحثهم عن عوالم أخرى ذات طابع زمني مطلق لا يخضع للتسلسل المنطقي للزمن ، وذلك من خلال عالم الأساطير التي تحمل دلالة الزمن المتجاوز لكل قرائن الربط باللحظة الآنية"[٤].

---

(١) غرام براغماتي: ٧٩- ٨٠- ٨١.

(٢) نظرية التوصيل في الخطاب الروائي العربي المعاصر: ٢٤٧.

(٣) في حوار مع ناجح المعموري: ٨٥.

(٤) بداية النص الروائي: ٢٠٣.

وبهذا فهي تختصر مسارات متعددة ، تدعو القارئ لمعرفة العلاقة بين السارد والمروي له(بحر) الذي استقدمت اسمه من أسطورة وادي الرافدين مع تغيير مرادف لاسمه(يم) وبين الساردة والمروي لها(راوية) التي تسرد حقائق هذه الأسطورة وخفاياها المختبئة في نصوصها ، وقد أعلنتْ عن تنظيمٍ لواقع إنساني قائم على الاحترام المتبادل لكونه وليدَ حضارةٍ عريقة ، ولا سيما أنّ تلك الحضارة تمجّد المرأة وتمنحها أولوية في الذكر والمكانة الثقافية والاجتماعية والسياسية والدينية والاقتصادية ، تلك الحضارة العتيدة هي مبعث الكتابة والمعنى بوصفهما وعياً يعيد ترميم الروح ويضعها بين الاحتمالات والبدائل.

هذا الحوار السردي بين (راوية) و(بحر) قد أقامته بين ركني الحياة الإنسانية بين (الذات والآخر) ، ليمتد هذا الحوار على مسرح الحياة بعرض الدلائل التي توجب تقديم المحبة كسمة إنسانية ، لهذا حين تكون الساردة(راوية) يكون المروي له (بحر) ، وإذا كان(بحر) هو السارد تكون (راوية) هي المروي له ، كمختصرين عن عالم إنساني في حضارة إنسانية.

كما وازنت الروائية بينهما بعد أن جعلت لساردها(بحر) ستة فصول* ، ولساردتها (راوية) سبعة فصول** ، وثمة عنوانات فرعية للساردة(راوية) عددها(٢١) عنواناً ، أما للسارد(بحر) فقد أعطته(١٨) عنواناً ، إذا أردنا تقسيمهما على العدد(٣) ينتجان العددين نفسيهما ، على أن هذا التقاطع والالتقاء ينحو نحو التفاعل لا الاختلاف ،

* تيمناً بقوله تعالى (هُوَ الَّذِي خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضَ فِي سِتَّةِ أَيَّامٍ ثُمَّ اسْتَوَى عَلَى العَرْشِ يَعْلَمُ مَا يَلِجُ فِي الأَرْضِ وَمَا يَخْرُجُ مِنْها وَمَا يَنْزِلُ مِنَ السَّمَاءِ وَمَا يَعْرُجُ فِيهَا وَهُوَ مَعَكُم أَيْنَ مَا كُنْتُم وَاللّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيْرٌ) سورة الحديد آية: (٤). وبقوله تعالى (هُوَ الَّذِي خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضَ فِي سِتَّةِ أَيَّامٍ وَكَانَ عَرْشُهُ عَلَى المَاءِ لِيَبْلُوَكُم أَيُّكُمْ أَحْسَنُ عَمَلاً وَلَئِن قُلْتَ إِنَّكُم مَبْعُوثُونَ مِنَ بَعْدِ المَوْتِ لَيَقُولَنَّ الَّذِينَ كَفَرُوا إِنْ هَذَا إِلاّ سِحْرٌ مُبِيْنٌ) سورة هود آية: (٧)

** تيمناً بقوله تعالى (اللّهُ الَّذِي خَلَقَ سَبْعَ سَمَاوَاتٍ وَمِنَ الأَرْضِ مِثْلَهُنّ يَتَنَزَّلُ الأَمْرُ بَيْنَهُنَّ لِتَعْلَمُوا أَنَّ اللّهَ عَلَى كُلِّ شَيءٍ قَدِيْرٌ وَأَنَّ اللّهَ قَدْ أَحَاطَ بِكُلِّ شَيءٍ عِلْمَاً) سورة الطلاق آية: (١٢).

(١) الكتابة والمكان: ٢٣.

وهذا ما قالت به الساردة(راوية) لـ(بحر) (كنت أنحاز إليك وأشعر بأننا سوف نحقق نجاحاً مدوّياً ؛ أنا لا أنشد النجوم ، وأنت تحتفل بي وتعيد الدم إلى غددي)[1].

هذا التقسيم العددي لتلك العنوانات والفصول هو تقسيمٌ مستوحى من كتاب (مغامرة العقل الأولى ، لفراس السواح) إذ قسّم فصوله إلى سبعة مسوغاً ذلك بوجود سبع سماوات وأرضين وسبعة أسفار وسبعة أيام في الأسبوع ، كما ناقشَ فكرة الخلق في ستة أيام.

إن رواية (غرام براغماتي) تنشد للغرام ، ولعل هذا الغرام الذي تنشده إنما هو مبعث آخر لديمومة الحياة وسمو الجمال "إن أشق وأعذب وأمر غرام ، هو الغرام العراقي ، هو شكل آخر من الجمال ، كلا هو محض جمال"[2] ، لذا ستبقى تحمل هذا الغرام وتكتبه عبر(مخطوطة) في حوار سردي قائم بين الساردة (راوية) والسارد (بحر) ، فإن سارا بهذا الغرام استطاعا أن يحققا الذروة في المحبة.

وإذا كانت المخطوطات سمة مميزة لسرد ما بعد الحداثة وذلك بوضع مخطوطات مفترضة على أن يتم الرجوع إليها في التوثيق السردي للروائي ، وهو يستعرض بعض الأحداث ، فإن الروائية عالية ممدوح قد استثمرت هذه الرؤية في روايتها عبر تغيير في هيأتها ؛ وذلك بجعل حياة الشخصيات في الرواية على شكل مخطوطات توثيقية حقيقية ، وكلما تقدّمت بالسرد قالت بمضمون تلك المخطوطة ومدى فعاليتها ، فالتدوين يبعد عن الذاكرة النسيان وحتى لا يبقى عرضة للضياع في متاهات التاريخ ، لذا تمَّ نقل المخطوطة من الجانب النظري إلى العملي ، أي بمعنى أنّ الروائية لم تتخذ المخطوطة كدالة ترتكز عليها مضامين الرواية ، بل قدّمت روايتها على شكل مخطوطة ماثلة بالأدلة والبراهين ، وهذا حال الساردة(راوية) (أرقب حالي وأنا أسطّر لك هذه المخطوطة)[3] ، كما تبتدئ الأسئلة المعرفية بينهما (لكي توافقي على أن

---

(١) غرام براغماتي: ٢٧.

(٢) الكتابة والمكان: ٢٣.

(٣) غرام براغماتي: ١٠.

أكون نصف عراقي فقط؟ هل كان يلزم موت أحدنا لكي يلتقي الآخر؟ هل كنت على تخوم نصفك العراقي لكي نقطع أنفاسنا ، ونختفي قبل أن ينجح أحدنا في الوصول إلى الآخر؟)[1] ، لتضع أسئلةً تتعلق بهذا النصف (وخارج البداية والنهاية. لا أثر لي ، وأيضاً لا أثر لك ، لا لنصفي العراقي ، ولا لنصفك الألماني ، أنا وأنت نمثّل الكرة الأرضية ، نصفها الجنوبي بالطبع. نحن الاثنين من النصف الجنوبي ، وإذا اقتضى الحال فسيتركوننا في الخارج. هل كان عليّ تكبيرك كي أجعلك موجوداً في حياتي وأحبّك أكثر؟ هل تقتضي المصلحة والمرونة هذا التجاوز ما بين أن تكون غنيمتي وبين أن أجعلك من المنتصرين ، لكنك بعيد المنال. فأقول: لا يهمّ راوية فأيّ شيء تعطينني إياه سوف آخذه ، وإلى هذه الساعة ، أحاول القفز من المخطوطة)[2].

هذا الغرام الذي أنشدته الروائية بين الشخصيتين سيثير اهتمام القارئ ، لكنّ ما يكسر أفق توقعه هو كيف يكون اللقاء بينهما بعيداً عن المكان ، ولذا فقد ربطتْ وجودهما بوجود المكان ، بل برهنتْ على أنّ اجتماعهما عليه سيفتح طريقاً للخلاص (إن بغداد تائهة ونحن تائهون أيضاً ، وعلينا البحث عن الآخر بجميع الطرق والوسائل إلى أن يعثر بعضنا على بعض.)[3] ، وقد عززتْ قولها بأنّ "بغداد أجمل قابلة غير قانونية لانتزاع رأس أول الكلمات. واتخاذ هيئة البتول الأولى ، التي وهبها القوم القبلة الأولى ، فكانت القبلة القاتلة. وها هي لم تعد راغبة بجلوس أي مخلوق بجوارها كأنها تريد أن تخلد إلى الخلوة ، أن تعج بوحدتها. فعافت جميع الضواري في مواكبهم وفجورهم. دخلت في طيفها وتركت لنا القصة جميع القصص"[4].

إنّ اتكاء الروائية على التاريخ لكون القسم الأكبر منه يتعلق بأقدار الناس ، كما أنّ التاريخ والفن مدخلان لتغييرات كبيرة ومقدمة لرؤية حضارية وثقافية ومعرفية ،

---

(١) غرام براغماتي: ٢١٠.

(٢) المصدر نفسه: ٢١٨- ٢١٩.

(٣) المصدر نفسه: ١٤٦.

(٤) الكتابة والمكان: ٢٣.

وما منح التاريخ بعداً فكرياً وفلسفياً هو الفن ، ولذا فإنّ هذا اللجوء إليه يؤكد إمكانية انبعاث الحضارة العربية من جديد[1].

وبهذا فهي تضع الآخر أمام أحتمالين: أولهما إذا ركن للحوار سيجد مصداق ما طرحته عبر حجج تمدُّ جذورها في عمق التأريخ ، وذلك باللجوء إلى ما أفرزته الأساطير ، مما ستتغير قناعته بوجود المرأة الراسخ في عمق الوجود الإنساني وبمكانتها ودورها ، وهي رؤية يمكن الأخذ بها ، وقد أكدتِّ تأثير اللا محتمل على الوعي الممكن لتجاوز الراهن ، من خلال تركيزها على عدة شواهد منها اطلاع السارد (بحر) على نظرية(البجعة السوداء)* ، وهو يطالعها في إحدى الصحف الإنكليزية ليؤكد أن هذا البجع قد اكتشف في القرن السابع عشر في أستراليا وهو ما يعني أن المستحيل ممكن الوقوع[2] ، هذه الرؤية التي أطالت في تمعنها إنما أرادت "توسيع كوّة في جدار الزمان والمكان والثقافة لإطلالة يقوم بها القارئ العراقي عن كثب على حرف من حروف معجم الإبداع العراقي المعاصر ، وهو عصي إلا على المواهب الكبيرة. هذه الكوة التي تمثل فسحة للتعريف ، تحقق أكثر من غرض ، وتعني أكثر من معنى ، تعني الاتصال بين أدب يكتب بعيداً عن جغرافيا الوطن الثابتة منذ الأزل ، بابتداع جغرافيا الانتماء غير المحددة والمتحركة تحرك الذات من اختراقها عوالم جغرافية ونفسية وثقافية"[3] ، فقد رأت أن منهاج حضارة وادي الرافدين كفيل في إيضاح العلاقة الإنسانية ، وهو النص القادر على زعزعة الثابت والقادر على الإدهاش ، وأن

---

(١) ينظر: من نقد النص إلى نقد العقل، (التاريخ والفن مدخلان للتغيير): ٧٣.

* هذه النظرية للكاتب والأديب والباحث الأبستمولوجي (نسيم طالب) وهو شخصية أكاديمية لبنانية متعددة المعارف، مارس في مجال الرياضيات المالية، ويعد مخترع المشتقات المالية في إحدى شركات وول ستريت في نيويورك قبل أن يبدأ العمل كباحث في أبستمولوجيا الأحداث (الصدفوية)، إذ تضمنت نظريته الأحداث النادرة غير المتوقعة، وقد ترجمت إلى (٣١) لغة.[طالب نسيم، ويكيبيديا الموسوعة الحرة ar.wikipedia.org]

(٢) ينظر: غرام براغماتي: ١٩٣- ١٩٤.

(٣) فسحة للتعريف والتواصل.. فرصة للتأمل والدراسة، فائز الشرع، جريدة الأديب الثقافية، ع٥٢، ٢٠٠٤م: ٢٠.

الحرية والرغبة في التغيير كفيلان بفك طلاسم الواقع المعقد عبر تصويره وتجسيده ومناقشته ، وبهذه المقاربة أثبتت قدرتها على تطويع الانقلابات الفنية في محتواها الروائي ، وهي التي لم تستطع أن تعقد أي هدنة مع الواقع وأنها رفضت كل أشكال الصلح والمساومة معه ، بل هي من الأديبات العربيات القلائل اللاتي رفضن تلك المساومة والمصالحة ، وتبقى الكاتبةَ الاستثنائيةَ على صعيد الموضوع والمضمون[1].

وتستمر الروائية بطرح البديل عن الواقع ، بل تذكر على لسان ساردتها(راوية) أنها لا تنتظر جواباً تصديقياً قائماً على(نعم) أو (لا) وهي لا تهادن عليهما وإنما تطرح للواقع ، أمّا القبول بالاحتكام إلى مآلات الأسطورة ، أو أنها تكتب وتدوّن (لا تتصوّر يا بحر أن هذه عبارات في مخطوطة تنتظر منك القراءة في أحد الأيام. أظنّ أنه قد حان الوقت للانتهاء منها بطريقة ما)[2]

وعلى مستوى الرواية لا يقع المستحيل وتبقى النهاية مفتوحة تنتمي إلى تأويلات ، وتنتهي بؤرة الحوار من عدم اللقاء بين الساردة(راوية) والسارد(بحر) ولكن يبقى الإبداع يقرع المستحيل فـ"الإبداع هو مقارعة المستحيل ، أليس الإبداع والمستحيل شيئاً واحداً؟"[3] ، وحين انكشفت الدلائل واتضحت معالم الحقيقة الأولى ما كان من السارد (بحر) إلاّ القول: (أريد الخروج من هذه المخطوطة سالماً ، ولو ضغطت عليّ أكثر لقلت لك حالاً: أريد التوّقف هنا)[4]

وثانيها حين يتوقف الحوار يفسح مجالاً آخر للكتابة والتدوين وهو ما قالت به الساردة (راوية)(فنحن لم نضع أيّة علامة على وجودنا إلاّ هذه المخطوطة ، وهي في يدي ، وأنا أحبّ يدي ، ولا أشك فيها)[5]. وهي ذاتها فكرة الروائية حين تذكر"أناشد

---

(١) ينظر: المهيمن الذكوري، رؤية نقدية لأدب عالية ممدوح، حمزة مصطفى، جريدة الأديب الثقافية، ع٥٢، ٢٠٠٤م:١٤.

(٢) غرام براغماتي: ١١٩.

(٣) حلقة العقل المفقود في رواية (كهوف هايدراهوداهوس) لسليم بركات، مجدي ممدوح، مجلة آفاق أدبية، ع٢، ٢٠١٣م:٥٤.

(٤) غرام براغماتي: ١٩٣.

(٥) المصدر نفسه: ٢١٩.

عبر الكتابة أن يكون العالم ملكاً مشاعاً للبشرية كلها من السلالات كلها ، المجموعات العرقية كلها ، الألوان كلها"[١] ، بينما وجدنا عند بعض الروائيات أنّ الكتابة تعكس رؤية الروائية وتسجّل حضورها ، كون النص الروائي تحوّل من كتابة المغامرة إلى مغامرة الكتابة[٢] ، وهي إنما تسعى لهذا الفعل لتعلن عن رغبتها في ترسيخ هذا الحضور ، لتكون صوتاً دالاً ومعبّراً عن ذاتها وواقعها ، فضلاً عن انفتاحه على المحتمل والممكن ، كما أنّ هذه الكتابة ستكون ذاتاً أخرى تدافع عن ذاتٍ مهمّشة ، مقهورة ، كَبّلَها المُحَرَّمُ والممنوع ، الذي فرضه الآخر عليها.

في حين ترى الناقدة بشرى موسى صالح أنّ "الكتابة هي فن ثوري – كما ترى فيرجينيا وولف – وخرق عنيد لاتفاقية الصمت التي فرضها عليها مضطهدوها. وانتزاع لملكية اللغة التي أرادها السادة ملكاً لهم ، وانعتاقاً من صورة المرأة الصامتة المطيعة ، والصورة المثالية للمرأة في النظام الأبوي"[٣] ، ويراها آخر عملية إعادة صنع الواقع باستبداله بواقع آخر ذي طابع جمالي ، وهذا ما يمكن تسميته بالكتابة الاستعارية ايماناً منه بأن الكتابة عملية تطهير[٤].

وهذا دليل آخر على الاقتناع بمجريات واقع حضاري تنهض به الكتابة ، وهي من تعاضد بين الذات والآخر ، ولها أن تخلخل منطق المقولات وتخرق التابوات ، وتسقط الإدعاءات والرهانات ، كما أنّ السلطة الذكورية قد عمدت في المنجز الروائي إلى استعمال المعطيات والمتاحات والموروثات التاريخية والاجتماعية والسياسية من أجل تطويع المرأة وإخضاعها للمفردات الذكورية التي تؤكد إقصاءها وهامشيتها في المجتمع ،

---

(١) في حوار مع الروائية عالية ممدوح، حاورتها: منى شوليه، تر: علي عبد الأمير صالح، مجلة الأقلام، ع٣، ٢٠٠٩م: ٢٣٧.

(٢) ينظر: النقد الأدبي المعاصر، أحمد اليابوري، الوحدة، ١٩٨٨م: ٨.

(٣) الأُنثى ومرايا النقد، بشرى موسى صالح أنموذجاً، أ.د عبد الحسن علي، مجلة آفاق أدبية، ع١، ٢٠١٣م: ١٥٠.

(٤) ينظر: الكتابة مشروع جمالي للقبض على الحياة وإعادة نسجها موعد كامب بوكا، محسن الخفاجي، جريدة الأديب الثقافية،ع١٥٠، ٢٠٠٧م: ٦.

وحصر أدوارها في أطر ضيقة[1] ، من هذا فإنّ الروائية العراقية احتكمت لذلك ووجدتِ ما يكفل وجودها وما يظهر حجم الحجب الذي تزامن مع التغييب ، الذي أقامه النظام الأبوي حين اتبع استراتيجيات متعددة منها: النفي والإقصاء والتهميش للآخر وتقويض وانتزاع الخصائص الفردية وتهديم البنية الذاتية للأفراد ، ترويج فكرة الامتثال والتبعية للسلطة الأبوية ، وترسيخها في الوعي الجمعي . والإيمان بأحادية الفكر والتفكير بالنيابة عن الآخر ، والأكثر من ذلك فإن السلطة أفرزت إيمانها المطلق بأن انسانية الإنسان وكينونته لا يمكنها أن تتحقق إلا من خلال الامتثال لهذه السلطة ، ولهذه الثقافة المستبدة وأن الأشياء لا تكتسب معانيها الجوهرية والأفكار لا تملك دلالاتها الحقيقية ومدلولاتها إلا من خلال الاستسلام الكامل لهذه السلطة وثقافتها الرجعية[2].

وحتى تثبت الروائية هشاشة تلك السلطة وخواء استراتيجياتها الموهومة ، فقد عرضت الدلائل والإثباتات في سرد روائي مستفيض من خلال استنادها على الأسطورة لكشف واقع اسطوري مغيّب موسوم بتنظيم الحياة الزوجية وزاخر بالاحكام والشرائع والقوانين التي تنظم الحياة المدنية ، وقد لجأت الروائية عبر الكتابة إلى سحب القارئ إلى ضرورة معاينة الحقائق المحجوبة بغطاء تلك السلطة والوقوف على مناهل الإبداع بدلاً من العزوف عنها ، كما دعته للاطلاع على الرؤية للروائيات النسوية ، التي تم إنجازها وتشكيلها على أساس الإبداع ، وقد انشغلت بطرح رؤى فكرية ونظرية.

(١) السلطة في الرواية العراقية، د.احمد رشيد الددة، دارالشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠١٣م: ٢٢٥.

(٢) المصدر نفسه: ٢٢٥.

المحور السابع

تشظي الذات الساردة

قدّمت الروائية حوراء النداوي رؤيةً واعيةً لواقعٍ يعوم في فضائه الاغتراب ، وتعيش الذات فيه الانقسام والتشتت ، لذا عبّرت عن محنة الذات المشتتة بين ضياع المنفى وغياب الهوية ، فهي كاتبة "نتاج أربع لغات وثقافات في آن معاً وهي الدنماركية والانكليزية والعربية والكردية ، كما أنها تفهم بعض الفارسية والتركية."[(١)] ، هذا الانقسام النفسي بين الغربة والاغتراب ، وتعدد الأمكنة والاختلاط بعوائل مماثلة تعاني التهجير والافتراق ، سيجعل الذات تنوء من سطوة الحدث المتعدد ، لتعطي للذات هوية منشطرة تصبح لصيقةً بالهوية الأم.

لقد أسبغت الروائية على شخصيات روايتها بعض تلك الاسقاطات ، وجعلتها تعيش هذا الاضطرام ، بعدما جعلتها تعيش القلق والترقب ، هذا التحول في رسم دواخل الأعماق الخفية الشخصية بدلاً من الاهتمام برسم الملامح الخارجية لها ، هو رؤية تتوافق مع ما قامتِ به الرواية الجديدة حين قوّضتِ الملامح الخارجية للشخصية وهدّمتها[(٢)].

لذا فقد اختارت الروائية الشخصية (هدى) وهي الساردة كلية العلم لتقوم بهذا الدور السردي ، واختارت لها شخصيات أخرى تعاني من هذا التشظي النفسي ، للإلمام بمداخلات هذا الاغتراب وفي أمكنة متنوعة ، ومنها عائلة (أم حسن) إذ تبدّل

---

(١) (تحت سماء كوبنهاغن) الشخصية المهجنة وتحطيم البنية التقليدية: ١٤٢.

(٢) ينظر: الشخصية في أدب جبرا إبراهيم جبرا الروائي، د. فاطمة بدر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠١٢م: ٢٢.

الأمكنة قسراً بحجة التبعية يجعل الهوية معرّضة للضياع (كانت أسرة تتكون من أب وأم وأربع بنات وولدين. وهي من الأُسر التي سُفّرت إلى إيران في أواسط السبعينيات من قِبل النظام البعثي بحجة أنهم إيرانيو الأصل ، غير أنهم حين لجأوا إلى الدنمارك لجأوا إليها كعراقيين. سنوات عيش تلك الأسرة في إيران ، والتي بدأت بذلّ المخيّمات وانتهت بالهجرة إلى أوروبا. كانت قد أضفت عليهم لمحة فارسية لم يتخلصوا منها حتى لحظة كتابتي هذه الكلمات ، في الحقيقة كانوا عراقيين في لغتهم ، وفي طباعهم ، وفي تصرّفاتهم ، غير أنه قد أُضفي على كل ذلك صبغة إيرانية. ففي أحاديثهم تقفز أحياناً كلمات فارسية بطريقة عفوية كأنها جزء من زلاّت لسان لا يندمون عليها أما لُكنتهم فكانت غريبة بالفعل. ولو لم تكن عراقياً لربما ظننتها جزءاً من لغتهم)[1] ، هذه العائلة الموسومة بانشطار الهوية سيتجلى تأثيرها في عائلة الساردة (هدى) ، فقد استطاعت أن تغيّر في طباع أم هدى(نادية) فتجعلها متشددة ، كما سترتبط (هدى) بابنه(رضا) عبر علاقة لم تدم طويلاً ؛ لأنها تعاني من اضطراب عاطفي متشظ وغير مستقر ، ولها في ذلك وجهات نظر متعددة ، فقد انتهت مع (رضا) الذي تصفه بالمقرف(لم أتعمد حقاً الاقتراب منه لكني اقتربت كثيراً ، دون إرادتي)[2] ، فانتهت العلاقة بعد مشوار طويل ولم تكلمه على الرغم من بعض المصادفات التي تجمعهما ، والأخرى مع صديق افتراضي تعرّفت عليه عبر النت وتطورت علاقتهما الى اتصال هاتفي وهو رجل دنماركي اسمه(توربن) أحبت صدقه على الرغم من أنه يكبرها بـ(٤٠) سنة ولم تلتقِ به لأسبابٍ تراها مناسبة لعدم اللقاء ، ولعلها أرادتِ إثبات حقيقة عالمه الوهمي(الافتراضي) الذي تصفه بهشاشة حياتية الخالية من الجذور الحضارية ، لتمد بعالمها إلى الواقع الحقيقي الحضاري (العراق) الذي كان ممثلاً عنه بـ(رافد) ، أما العلاقة الثالثة ، وهي الأهم في حياتها فهي مع (رافد) الشخصية البطل في الرواية ، الذي ظل معها حتى آخر الرواية ، وعلى الرغم

---

(١) تحت سماء كوبنهاغن: ٥٣.

(٢) المصدر نفسه: ٢١٧- ٢١٨.

من بعض اللقاءات والحوارات إلا أن أمر علاقتهما لم يحسم لفلسفة تراها الساردة (هدى) توافق طموحها منها: أن الحب يتوقف عند الزواج ، بل ما تريد تأكيده هو أن الإنسان لا يمكن أن يكون ضمن (ملكية) خاصة لأحد.

وتتفاقم آثار الغربة إثر هذا الانقسام والتشتت الذي يفرض طوقه على الذات ، مما يجعلها تعاني التشظي على عدّة مستويات ، فهي تعاني من تعدد اللغات وتؤكد على هويتها الأولى وهي اللغة العربية ، إذ تطلب من(رافد) الشخصية المحورية في الرواية ، أن يترجم صفحات روايتها التي أرسلتها له عبر البريد الألكتروني ، وبالاسم نفسه (هدى) من الدنماركية إلى العربية ، ويتداخل السرد بين(هدى) الشخصية الرئيسة في الرواية وبين السارد(رافد) العراقي ويستسلم(رافد) لرواية (هدى) في الترجمة ، ليترجم لها هذا البوح ، وهو واحد من ستة أخوة عانوا الاضطهاد ، وقد طال الإعدام أحدهم مما خلق في ذاته فجوة الفقد.

بل تزداد حدة الصراع السردي في الرواية حين تطلب الساردة(هدى) من رافد أن يترجم فصول روايتها ، وتختاره حصراً لتلك المهمة على الرغم من تأكيده أنه ليس أكثر من مترجم لكلمات وجمل ، وليس مترجماً لروايات ، إلا أنها بمزيد من الإلحاح تطلب منه ذلك وترسل عبر البريد الإلكتروني فصول روايتها ، ومما يبدو من مضمونها أنها تؤكد هويته العراقية أكثر من ترجمته ، وهي رسالة لـ(رافد) تبوح له عن شجن الوطن وغربته ، ذلك الشجن الذي سيلامس ذات رافد كما يؤكد ذلك قائلاً: (برسالتها الأولى التي حطت في بريدي الالكتروني ، استباحت أيامي)[1] ، هذا الاسم الذي كتبته إليه(هدى) لا يهمها كثيراً إذا ما قورن بالرسالة التي تريد إيضاحها ، وهي القول بعراقيتها والاعتزاز بهويتها (هذه أنا.. هدى محمد الـ.

هل يهمّ كثيراً معرفة لقبي؟

(١) تحت سماء كوبنهاغن: ١١.

قد يتوق البعض منكم لمعرفته حقاً ، كي يعرفوا أي أسرة تلك التي تنطلق إحدى فتياتها متحدثة عن نفسها ، ذاكرة اسمها الحقيقي بثقة هي أقرب منها إلى الوقاحة.

لا يهمّ أسمي أنا بالطبع ، ولا أسم أبي ، ولا حتى جدّي ، فكلّها أسماء عادية.. فهناك ألف هدى محمد في العراق وألف في سوريا والمزيد في المغرب ومليون في مصر...إلخ.

أسماء متكررة ستمر دون أن تستقر في الذاكرة ، ليس لها سحر أو جاذبية تذكر!)[1] ، ويتعزز التأكيد على(رافد) من دون سواه ، على الرغم من أنه ليس بمترجم روايات إلا أنها تلح عليه لثقتها بعربيته وهو التأكيد على هويته الموسومة بالعربية.

وربما حال(رافد) لم يكن بأحسن من حال(هدى) وهو يختار الغربة بمحض إرادته ليقول (لأنني عراقي مغترب ، فلست بحاجة إلى سرد قصة ما. بين هجر الوطن ، وطريق الغربة العاثر ثمة ما يصل العراقيين بعضهم ببعض ، فكل تجاربهم ، وقصصهم وأحلامهم تتشابه ما إن يوضعوا على هذا الطريق.. ولعل البعض يقع إعياءً ، فيما البعض الآخر يتابع بمثابرة نادرة ، وغيرهم يحلم بالعودة ولا يعود ، فيراوح مكانه. لعل هذه خيارات متاحة لما يمكن أن يحدث!! إلا أنني قررت مذ حطّت قدماي على أول الطريق ، أن أعامل الغربة كما لو كنت سأعامل امرأة ، مناغماً ما بين الحذر الشديد والإقدام الأرعن. ولأنني لم يحدث أن تعاملت مع إناث بطرق مباشرة ، شاملة وطويلة الأمد ، وجدتني أعامل غربتي مثل امرأة مسترجلة.. حين تتجرأ على رفع يدها بوجهي أمسك بها بقوة قبل أن تهوي عليّ ، وأبقى قابضاً على معصمها حتى أراها تتهالك كأني قابض على عنقها.. وفي النهاية أُفلتها ببساطة ، فهي امرأة ، ولو كانت رجلاً لقتله!)[2] ، ثم إنه يعطي مسوغاً لتركه أرض العراق حين يُسأل في حوار سردي بينهما(- إذا كانت أرض العراق لا تستحق المغادرة ، لماذا إذن تتركونها؟

---

(١) تحت سماء كوبنهاغن: ٢١.

(٢) المصدر نفسه: ٧٨ – ٧٩.

ثبتُّ نظرة لائمة على وجهها وأنا أقول بهدوء:
- نحن العراقيين بطبعنا شعب لا يحبّذ الهجرة.لكن أرضنا كانت قد اتخمت بالدماء.
تحاشت نظرتي وقالت مراوغة:
- ما كان عليكم سوى أن ترووها بالمزيد من الدماء ، في النهاية كانت ستقيء ما بها وتنتهي.
- بل أظنها شربت أكثر مما ينبغي فصارت تقيء كل ما بها.. فقاءتنا جميعاً)[١].

هذه التحولات الدالة كشفت حجم التفاوت الذي تعاني منه تلك الشخصية المهجّنة التي تعددت هويتها الذاتية ، ولذا فإنها كانت الصوت الذي اخترق الأصوات كلها ، ونجحت في إشراكها الشخصيات الأخرى للتعبير عن الحدث الواحد وعن فداحة الألم الذي تعانيه تلك المغتربة حين خلطت الترتيب الزمكاني ونطقت من خلالهم بالحدث ، وبسبب التصاق الحدث بالشخصيات حللت الحدث ، وكشفتِ عن مضماره وجعلت الزمكان يتوزع بينهما عبر الوعي.

وقد أسهمت الساردة(هدى) في حضورها المكثف ، وهي تتحرك بمدار حول الذات ، وتعد تلك من أهم سمات التمرد على الرواية التقليدية حين تكون الذات مركز السرد ، ومحوره ، كما تعمد الرواية إلى فضح تشظي العالم من خلال تشظي الذات التي هي مركز هذا العالم[٢] ، فلقد تمحورتِ هويتها المتشظية حول الأحداث ، كما جعلت الأمكنة متحركة في انسيابيتها لتغطي مجمل ذاكرة المنفى ، ولذا فقد تحركت بمداري الذات والمكان لتكشف ضاغط البعد الحدثي الزماني لانها شهدت مراحل من الزمن بين الحضور والغياب ، كما جعلت الأحداث موزعة في بنية الرواية.

إن مضمار الرواية يوازن بين معاناة البلد الداخلية وبين واقع قهري تفرضه الظروف على نازحي البلد خارج حدوده وبالمقارنة بين الظرفين ينتج ضحيته المواطن الذي تلازمت نفسه مع تراب وطنه ، وظل يلاصق بذاته الحنين وهذا مطلب (هدى)

---

(١) تحت سماء كوبنهاغن: ٢٨٤- ٢٨٥.

(٢) ينظر: صورة المثقف في الرواية الجديدة: ١٠٦.

التي جعلت عن نفسها مقياساً لنازحي الخارج وجعلت من (أبويها) ممن قُمعوا في الداخل لتبوح بهمهما الوطني ، الذي انسحب على تسمية(عماد) لهما في البلد و(نخيل) كدلالة رامزة لبلدها العراق ، ليصلا إلى (هدى) في اهتدائهم للبلد الآخر.

وبين اضطرام الغربة في الداخل والخارج والقمع والنزوح تتلاقى أطراف الصراع بين الضياع وقوة التمسك ، وتظل الروائية تخصّب الاحداث عبر متعددات دلالية تكمن في رموز الشخصيات الحية الحاضرة في تأجيج الحدث والقول بمجرياته وبين قرائن أخرى تبوح بـها ، كما أن رمزية الشخصيات كانت دلائل للحدث مع حضور زمكاني وحضور مكان العراق عبر أزمنة مؤلمة ، من هذا فإن الدليل لعرض الحدث كان موسوماً برمز الشخصية ، أي إن القارئ يستكشف البعد الحدثي في كينونة الشخصية بدءاً من اسمها وتحركاتها ، وجعلت الحدث يُقرأ من خلال الشخصيات في النص وتبين الدلائل بمسمياتها وما تبوح به من مضمرات عقدت تشاكلاً حدثياً/ شخصياً ، وغلّفت ذلك برموز فني لأسباب عديدة: أولاً لأن المعاناة تقع على عاتق الشخصية فهي من عانتِّ البعد المكاني ، وقارعتِّ متشظيات الحدث ، كما أن التصاق المكان في ذات الشخصية جعلها عاملاً مهماً لمواجهة الانسلاخ المكاني ومنافحة الحدث ، كذلك فإن الحدث ظل يتحرك حيثما تتحرك الشخصية وجعلت من الشخصية تبوح بحجم فداحة الحدث الذي تعانيه وتقاسي ضراوته.

أظهر تشظي الذات بشاعة الحدث على الإنسانية الناجم من السلطة ، وكشفت الروائية الويلات التي لاحقت أبناء البلد في سنواته السالفة ، وقد انطلقت فكرتها في أبراز الأحداث عبر ثيمات رمزية للشخصيات ، التي جعلت منها نبضاً حياً ، ورمزاً دالاً لبلد عرف بسواده وألقى ذلك على أبنائه ، ولم تكتفِ برمزية الشخصيات التي كانت معبّراً عن الحدث ، بل جعلت سحنات تلك الشخصية دليلاً حيّاًعلى المكان فتذكر الساردة (هدى)(عيناي سوداوان وشعري أسود)[1] ، و(شكلي كان بحد ذاته ثورة على الاندماج ، بشعري الأسود الفاحم وعيني السوداوين اللتين تتوسطان انبساط سمرتي)[2] ،

---

(١) تحت سماء كوبنهاغن: ١٠٢.

(٢) المصدر نفسه: ٢٦- ٢٧.

حتى الأسماء المختارة وضعتها الساردة في موضع تساؤل(لستُ متأكدة إن كان والدي يُطلقان علينا الأسماء بحسب تقلّب مزاجهما ، (....) هل كان واقعهما مفتقراً إلى الصلابة فتعلقا باسم (عماد)؟ كان أكثر شفافية لربما ، فمالا نحو (نخيل)..؟ أم إنهما كانا خائفين حقاً من التوغل في متاهة الغربة فاختارا (هدى)؟)[1] ، بل عرضت قول صديقتها(زينة) متعجبة(-نخيل..!! كيف يسمّي أحدهم ابنته نخيلاً؟)[2] ، وإذا ما أرادت أن تصف أخاها(عماداً) وأختها(نخيلاً) فإنها تستل أوصافهما من العراق (هو يشبهني ونخيل إلى حد كبير وإن كانت سُمرته أغمق من سُمرتنا أنا وهي.. كأنه جلس عمره كله تحت شمس العراق فاستمرت تلفحه حتى وإن هرب منها إلى صقيع كوبنهاغن..)[3].

بل راحت تضع رموزاً للألوان التي تختارها الشخصيات لتكون دليلاً معبراً عن واقعهم ، فهذا (رافد) يختار بنطلوناً(أسود وبلوزة بنية غامقة تحتها قميص أسود)[4] ، ويذكر(تناولتُ من المشجب آخر أسود اللون)[5] ، أما(هدى) فيذكر عنها أنها (ترتدي معطفاً رمادياً)[6] ، ويذكر مكان اللقاء على لسان(هدى) وهي تدير ظهرها للبحر وحين استفهم عن ذلك قالت: (ألا يبدو مخيفاً بلونه الرمادي هذا؟!)[7] ، وهي تذكر (لففتُ رأسي بإيشارب أسود)[8] ، بل إن التصاق اللون بالشخصية هو إنما يراد به كينونة المكان ، ولعل ما ذكره (رافد) عن نفسه يؤكد وصفاً للمكان أكثر من الشخصية (وأهرعُ إلى المرآة لأتأكد بنفسي من أن الذي على الورق هو أنا فأكتشف بسرعة فروقاً عديدة.. عيناي ليستا سوداوين كما تصفهما.. إنهما بنّيتان غامقتان فحسب)[9].

---

(١) تحت سماء كوبنهاغن: ٢٩.
(٢) المصدر نفسه: ٢٩.
(٣) المصدر نفسه: ٣٩.
(٤) المصدر نفسه: ٢٧٦.
(٥) المصدر نفسه: ٢٧٧.
(٦) المصدر نفسه: ٢٧٩.
(٧) المصدر نفسه: ٢٨١.
(٨) المصدر نفسه: ٣١٥.
(٩) المصدر نفسه: ٣٢٦.

وتبقى الهوية المهيمنة في رواية (تحت سماء كوبنهاغن) هوية الذات المتشظية ، والمغيّبة ، وكَمَنَتِ اللعبة السردية فيها بالارتكاز على الشخصية بسبب الحدث المستمر بظلامته الذي غيّب هوية المكان ، ولذا يذكر السارد(رافد) (ولهذا ، لم يكن بإمكان مدينة غير كوبنهاغن أن تجمعني بها. لهذا ، يستحيل على بغداد أن تتمخض عني وعنها لتجمعنا معاً.. لا يمكنها لضخامتها ، وعراقتها ، وجمالها ، وندى نهرها ، وسحر تاريخها... بغداد هذه ، بكل عظمتها تعجز عن جمع امرأة مثل هدى برجل هو ابنها.)[1] ، لقد جعلت الروائية شخصياتها في الرواية تؤدي وظائف سردية متنوعة لتهيمن بها على العناصر السردية الأخرى عبر الترميز والإشارات الدالة على مدلولها ، فهي الشاهدة على الحدث والساردة عنه وهي الدالة بترميزها عن المكان ، كما تجاوزت التحديد الزمني في تسجيل بعض الأحداث.

وإذا كانت الروايات الأخرى قد صورت المشهد العراقي وهي تعوم بداخله فإن لرواية النداوي رؤية أخرى انطلقت من موقع آخر ، فقد انطلقت حصراً من المنفى لتضطرم الغربة المنبثقة من الداخل للتوحد مع غربة المنفى وتنتج (هدى محمد) عراقية الأبوين كوبنهاغنية المولد ، فهي وليدة هذا الصراع المتشظي من الغربة ، فيما ابتدأت الروائية إثبات عراقيتها في أبياتٍ للمتنبي الشاعر العراقي:

(نَحــنُ أَدرى وَقَــد سَــأَلنا بِنَجــدٍ

أَطَــويــلٌ طَريـقُــنا أَم يَطــولُ

وَكَــثيرٌ مِــنَ السُــؤالِ اشــتياقٌ

وَكَثيــرٌ مِــنْ رَدِّهِ تَعلِيــلُ)[2].

وتستمر معاناة المنفى في الاضطرام بين نارين نار الغربة ونار ما يترتب عليها من صعوبة التعايش واللغة والتذبذب الحاصل بين هذا وذاك: (فتحتُ عينيّ وأنا وسط دنماركيين ، حيث كنت أقضي معظم وقتي في الروضة. ولا أذكر كيف وعى عقلي حينها

(١) تحت سماء كوبنهاغن: ١٤٤.
(٢) المصدر نفسه: ٧.

اختلاف اللغتين اللتين باغتتا لساني فنطق بهما)[1] ، وتبقى العربية تلاصق ذاتها على الرغم من أنها تقول(كانت إطلالة لغتي العربية ضيّقة على حياتي.. في صغري كنت ألتقطها استماعاً فقط وأردّ عليها بالدنماركية ، ولا أذكر مرة نهرتني فيها أمي لعدم تحدثي بالعربية. وعلى عكس ذلك كان والداي يبدوان سعيدين بحقيقة كوني أتكلم الدنماركية بطلاقة والعربية بركاكة)[2] لكن اللغة العربية ظلت ترافق ذات الساردة(هدى) إذ تقول عنها إنها (تطاردني ، تلاحقني بمفرداتها ، ولم أكن أجاهد تعلّمها.. ولم أكن أنفر منها)[3].

ولأنّ الأحداث عاتمة في زمنٍ مأزوم تعيش الذات تشظياً لا يدعو إلى انفراج ، وهو ما تؤكده الساردة(هدى) ، ولذا فقد شكلت تلك الوقائع عند(هدى) بـ(قوقعة) في (قوقعة) وتقول بحلزونية تلك القوقعات والمآسي(قوقعة في قوقعة. مثل حلزونية أن يكون تلفاز داخله تلفاز ، داخله تلفاز ، داخله تلفاز. قوقعة عن الوطن ، تعقبها قوقعة عن أبناء الوطن ، فقوقعة عن الأفكار والمعتقدات والمبادئ. كل شيء في غربتنا هذه متقوقع على ذاته. حتى نفسي متقوقعة على نفسها ، فاصلة ذاتي عنها فلا تدري هذه بتلك. لعل الغربة تعطيك كثيراً حين تكون فرداً ، وتأخذ منك أكبر حين تصبح جماعة)[4].

هذا التشتت في الذات لا يمنعها من استخلاص فكرة ، فمن الدلائل الفكرية التي أرادت أن تبثها في رؤية هي آثارها التي وضعتها في مساحات من الثلج في طريقة ذكية لم ترد لهذا البياض أن يتعكر صفوه فحاججها(رافد) وقال لها: أنا أفضل اقتحامه ، ولعلها قد سحبت(رافد) إلى موطنٍ أعادت فيه المحاكمة مع السلطان الذكوري لتريه أفعاله وتعيد فيه ضرورة إعادة النظر ، ولا سيما أنها اتخذت هذا الحديث قرب تمثال فيه حورية وكأنها وقفت مع(شهرزاد) في محاكمة مع(شهريار) (- ما رأيكِ أن نقترب من الحورية.

ودون أنَ تسمع ردّي ، تخطتني وتابعت سيرها..

---

(١) تحت سماء كوبنهاغن: ٢٥.

(٢) المصدر نفسه: ٢٥.

(٣) المصدر نفسه: ٢٦.

(٤) المصدر نفسه: ١٢٨.

لم تكن تسير ، وإنما كانت تنبض بتلك الخطوات ، كأنها تتنفس خطواتها. وانتبهت لكونها تمشي على أصابع قدميها ، فخمنتُ أن لا بد أنها عادة اكتسبَتها بسبب قصرها. بيد أني احترت وأنا أراها منتعلة حذاءً دون كعب.. لماذا تمشي إذن على أطراف أصابعها؟ هل تبدو أكثر إغراءً ، كما هي الآن؟!

نظَرَت هي إلى وقع قدميها ثم قالت:

- أكره أن أعكّر بياض الثلج.. أحب الفرجة على مساحات ثلجية دون شوائب.

- عكسكِ.. أفضّل اقتحام ما يعجبني.. مجرد النظر لا يكفيني.

توقفَتِ ، فتَوقفتُ. قالت بطريقة عابثة وهي ترفع رأسها وتنظر في عينيّ مباشرة:

- تفقد المناظر جماليتها حين نوجد فيها. تخيّل جمال غابة أمازون من فوق.. لكن إذا ما سوّلت لك نفسك الوجود فيها فعلاً ، ستلدغك ثعابينها.

تحديتها:

- وفي ذلك متعة أخرى.

- في أن يلدغك ثعبان؟

- في أن أعيش تجربة.

نفختِ من أنفها بسخرية وتابعت مسيرها.. كنا قد اقتربنا من الحورية ، فقفزتُ عن الدكة التي تفصل بين موقع الصخور المحيطة بالحورية والساحة)[1] ، لتنتهي بحكمة الحياة التي تضمر إدانةً خفيةً للآخر(سارت أمامي.. فراقبتها وهي تتعمد السير على ما رسمته خطواتي السابقة ، واضعة قدمها الصغيرة على مكان خطواتي بحذر. ابتسمتُ لفعلتها رغم ضيقي من هروبها السريع مني. ابتسمتُ لها كثيراً تلك الليلة ، أكثر مما تتحمله هيبة رجلٍ مقابل امرأة.

- يبدو أنكِ لا تودين تعكير الأرض أكثر مما فعلنا.

التفتت مبتسمة وهي توازن سيرها:

- فعلاً)[2].

---

(١) تحت سماء كوبنهاغن: ١٨٥ – ١٨٦.

(٢) المصدر نفسه: ١٨٩.

إذن فرؤية الذات المتشظية تنزع نحو المغايرة والتبدل ، لذا فمن الرؤى التي أرادت إعادة إنتاجها وإثارة الانتباه إليها ، هي أن العلاقة بين الرجل والمرأة لم تكن علاقة امتلاك للآخر ، بل هو الحب الذي ينغرس في قلبيهما ، ولذا فهي تقول إن الكون يحركه الحب ، وإن الحب ليس رجلاً أو امرأة فقط لتنتهي إلى أن الحب رجل وامرأة وتفاحة ، وتلك فلسفة الحياة التي كانت بداية النشوء الحقيقي (للنساء فلسفة فاسدة تقضي بامتلاك الرجال)[1] ، ولذا فهي تقف مع حرية الإنسان ، وأنّ تلك الحرية تنسجم مع الحب المتبادل (لأنني أحبك جداً سيدي ، لم أرد أن أملكك.. ولن أفعل)[2] ، كما أنها تعرّف الإنسانية بالحب والمعرفة(علّمني حبك ، يا آدمي وحوّائي ، أن الكون يحركه الحب.. وإذا اخترنا أن نحرّك الكون بغير الحب فسنفعل ذلك بكل ما هو عكسه.

ولذا ، علّمني حبك أيها العزيز أن الحب ليس رجلاً وامرأة فقط.!

بل الحب رجل وامرأة وتفاحة.

والتفاحة تحمل الكثير من المعاني.. فهي الطموح ، والشغف ، والغريزة ، والرقة واللين.

كما أنها ، المثال على الإثم الأول في تأريخ البشرية ، إنها اللون القاني ، لون الدم والحروب.

إنها الإغواء والعصيان متسجدين في ثمرة.

علاقة ثلاثية متشعبة التفاصيل هذه.. علاقة الرجل والمرأة والتفاحة.. لو اخترنا ، ثم عرفنا كيف نقيمها بإحسان ، تمثّل الحب لنا صافياً بعظيم مزاياه.. أما لو اخترنا أن نستخدمها لغايات سيئة ، لأفلحنا في ذلك ، لكن نادمين بعد أثر.

أنا تعلمتُ كيف أربّي تفاحتي جيداً ، ليكون طَلْعُها حباً عظيم الصفات مثل حبكَ)[3] ، إذ كمنت اللعبة السردية في رواية (تحت سماء كوبنهاغن) في ارتكازها

---

(١) تحت سماء كوبنهاغن: ٣٣٠.

(٢) المصدر نفسه: ٣٣٠.

(٣) المصدر نفسه: ٣٣١- ٣٣٢.

على تشظي الشخصيات لبلورة عملها السردي ؛ ذلك أن الشخصية هي العنصر الوحيد التي عكستِ تلك الأحداث ، وعانت من ابتعاد مكاني في ظل زمن معتم تحكمه السلطة ، مما انعكس هذا التشظي على الرواية نفسها ، إذ لم توضّح لنا الروائية معرفة الساردة(هدى) بالسارد(رافد) إلا في الفصل السادس عشر وكان عبر لحظة خاطفة لايتذكرها(رافد) نفسه.

ولا تفوت الإشارة في نهاية هذه الرؤية إلى أنّ تشظي الذات الساردة قد كشفَ عن واقع مشابه لها ، مائز بالتشظي والانقسام ، ولذا فقد نَجمَ عن هذا التشظي عدم استقرار الذات زمانياً ومكانياً بفعل الحدث وافرازاته ، وامتدّ اتساع هذا التشظي ليشمل واقع الذات الثقافي والإنساني والاجتماعي.

الفصل الثالث

التجريب على مستوى الموضوعات

المحور الأول: الفانتازيا.

المحور الثاني: الصمت بوصفه قضية ما ورائية وحوار الموسيقى الدال.

المحور الثالث: إحضار المغيّب.

المحور الرابع: الإيهامية والغرائبية.

المحور الخامس: الجنس.

المحور السادس: الهوية.

المحور السابع: السخرية الخلاقة.

مدخل

تطرق الباحث ناطق خلوصي في قراءاته لخصائص السرد القصصي النسوي في العراق إلى أن عمر السرد النسوي لم يبلغ نصف قرن بعد ، أما عدد كاتباته فما زال محدوداً إذا ما قيس بعدد الكتّاب ، وحدّد البدايات الحقيقة لهذا السرد إلى أواخر الستينيات من القرن الماضي وأوائل السبعينيات ، وحدّد أسماءً معينةً ولحق بها اسماءً أخرى ، وهذه إشارة واضحة إلى انبثاق ولادة سردية نسوية جديدة العهد على الرغم من السعة الزمنية التي ذكرها ، ولعله كان يركز على الكم الاسمي أكثر من تركيزه على النوع الإبداعي ، فذكر قلة الأسماء بقلة محدودية الكتابة ، وتعرّض لخصائص السرد النسوي ، وجيّر تلك الخصائص بالوضع النفسي والاجتماعي لها ، مضيفاً لها طبيعة الظروف الموضوعية المحيطة بها ، جاعلاً تلك المحددات منطلقات أساسية تمور المرأة في فضائها مع وجود بعض التابوات الممنوعة والمحرمة[1].

ولم يقف عند حدود هذا العرض ، بل تناول موضوعات عديدة حاول — من خلال بحثه — أن يبرّز خصائص السرد النسوي فبدأ بموضوعة الجنس[2] ، وجعلها ضمن أطر المحظورات التي فتحت مجالها لبعض الكتّاب ، بسبب عوامل ذاتية وموضوعية ، وهذا الرأي لم نجد ما يسوّغه من قبول في الروايات النسوية ؛ ذلك أن الروايات النسوية وقفتِ عند هذا الموضوع ، وتعمقتِ في إيضاحه وعرضت أسبابه

(١) ينظر: قراءات في خصائص السرد القصصي النسوي في العراق، ناطق خلوصي، مجلة آفاق أدبية، ع١، ٢٠١٣م: ٦.

(٢) ينظر: المصدر نفسه: ٧.

ونتائجه ومسوغاته وحيثياته عبر نماذج شَهِدَ لها النقد الروائي بالسبق والإيضاح أكثر من غيرها ، بل وَجَدَتْهُ موضوعاً خصباً بَرْهَنَتْ فيه رؤيتها عبر دلائل أسندتها إلى مسوّغٍ مقنع ، وحددت فيه الضوابط المقنعة لوجوده ، فضلاً عن أنها رفضت الاستغلال الماحق لهذه الموضوعة التي يريد الآخر لها العبث وتعرية سمات جمالها من أجل تحقيق غاياته ، وتجريدها من حقوقها.

ومن الموضوعات الأخرى التي تحدّثَ عنها الباحث ناطق خلوصي موضوعة الدين ، وقد أوكل أمرها للقاص العراقي فقط وعلى حذرٍ شديد ، هذا التخصيص بالقاص العراقي دون الآخر يراد منه إبعاد المرأة عن الخوض في هذه الموضوعة ، وتجاوز الحجة التي تقوم بطرحها ، وإن استندت إلى المسوغ في المناقشة ، وهو تضليلٌ مبهمٌ يحجّم كل دعوة لإعادة النظر في بعض المقولات الدينية ، التي حاول بعض الانتهازيين تحريفها عبر تأويل يمحق حقها ، ويفرض هيمنة(القوامة) من دون السير بالشروط الموضوعة ، أو الإحالة دون مطالبتها بالحقوق التي كفلت حقها قبل مطالبتها بالواجبات ، ولعل المرور بهذه الموضوعة سريعاً من دون التعقيب عليها يُضعف من رصانة الموضوعية التي انتخبها الباحث(خلوصي) لبحثه.

ويستمر خلوصي بعرض الخصائص في وهنٍ شديد حين يصل بقوله إلى أن "الحرب هي مهنة الرجل بشكلٍ خاص ، فقد ظلت محور اهتمام القاص العراقي على امتداد بضعة عقود من السنين ، بفعل عمق تجربته فيها بسبب انغماره فيها مقاتلاً ، أو مراسلاً حربياً أو شاهداً ، عيانياً خلال زياراته لجبهات القتال"[١] متناسياً أن ما خلّفته الحرب من ويلاتٍ ، ودمارٍ ، وترمّل قد ألقى بظلاله على المرأة ، فضلاً عن الذكريات المؤلمة التي ترسّخت في عمق خيالها ، وذاكرتها ، فهي وإن التمست من الآخر بعض المشاهد التي ذكرها الباحث إلا أن المشاهد المؤلمة التي خلّفتها الحرب أكثر روعاً من الحرب ذاتها ، والآثار التي نجمت عنها أفضع مما جرى في الحرب نفسها ، كذلك فقد تحوّلت الحروب إلى ويلات متنوعة ، واختفت متشظياتها

(١) قراءات في خصائص السرد القصصي النسوي في العراق: ٧.

في كل مدن البلاد ، فسادت الويلات بألوان مختلفة ، ثمَّ إنّ مشهد الحراك الحربي ما زال مستمراً ، والحرب لم تنته ، ونتائجها أصعب من الحرب نفسها ، كما لا يخفى أنّ ما تعرضه شاشة التلفاز ومواقع الأنترنت من مشاهد يتيح لكل الأطراف معاينتها ، وهي صور حيّة لمشاهد الحرب والقتل ، كما لا تخفى على الجميع ، فكيف تغيب عن المرأة وهي الأم الثكلى والوارثة لليتم والترمّل! ، كذلك أنّ المرأة بعاطفتها ورقتها تنظر إلى الحرب نظرة أعمق من الرجل الصلب ، ومن هنا يكون أثرها فيها أكثر إيلاماً.

وتشير د. نادية هناوي إلى أن عالم المرأة "يحفل بمظاهر كثيرة استقطبت اهتمام الآخر وجذبته نحوها ليرى مكنونات هذا العالم ودواخله "[1] ، وهو مايقرُّ به (ناطق خلوصي) ذاكراً أنّ عالم المرأة ينفتح على حزمة من هموم وهواجس ومشاغل وارهاصات ومشاعر خاصة بها لا يمتلك غيرها القدرة على اختراقها إبداعياً – وهذا ما ذكره الباحث – وإذا كانتِ كذلك فكيف حجب عنها أدواراً مهمة ، وعدَّ ذلك عجزاً في قدراتها ، أو أنّها لا تستطيع الخوض في موضوعات تقع ضمن محظورات ومعايير أخلاقية واجتماعية تحكم المجتمعات المحافظة لكنه – بعد هذا الإقرار- ينكر عليهن الخوض في مجالات إبداعية ، بل يذكر عجزهن عن الخوض في موضوعات معينة ويعدّها تابوات لا يستطعن التعبير عنها ، ولم يبقِ لهن سوى سمة(الانتظار)* التي عدّها مهنة المرأة العراقية بامتياز[2].

وإذا كانتِ تلك الخصائص هي ما يراها الناقد ناطق خلوصي ، وخاصة في موضوعة(الحرب) ، فإن الناقد د. شجاع العاني يتناول إحدى الروايات العراقية النسوية

---

(١) السرد النسائي القصير في العراق: ٧.

* مع أنَّ سمة الانتظار يراها الناقد فاضل ثامر من الثيمات الجذابة والمغرية في الكتابة الروائية في الأدب الحديث، إلاّ أن الباحث ناطق خلوصي قد جعلها ركيزة المرأة في العمل الأدبي باعداً عنها الأدوار الأخرى التي أثبتت جدارتها فيها، ذاكراً نتاجها نحو الانحسار والحجب. [ينظر: الصوت الآخر الجوهر الحواري للخطاب الأدبي، فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٢م: ٩٩.]

(٢) قراءات في خصائص السرد القصصي النسوي في العراق: ٦- ٧.

بالدراسة والتحليل – ولاسيما أنها من روايات ما بعد التغيير- فيقول عنها "واحدة من أفضل الروايات التي تناولت موضوعتي الحرب والحصار ، وعلى الرغم من أنّ الرواية ليست الوحيدة المناوئة للحرب ، في القصص العراقي الحديث ، فإن ما اتسمت به من روح موضوعي والتزام أخلاقي عال ، يجعل منها رواية متفردة"[1].

لقد ساهمت الكتابة النسوية على الانفتاح في المجال المعرفي ، وهي تستفز ذاكرة الكلمات وحمولاتها الثقافية ، وبذلك أسهمت في خلخلة الأنساق المهيمنة وكرست قوة الإنجاز ، واستطاعت أن تتخلص من تأثيرات الخطاب المتنوع الديني والاجتماعي والسياسي الذي طغى بعد التغيير ، فضلاً عن الخطاب القبْلي الذي يحاصر نتاجها ، وتجربتها من خلال الوعي الكتابي في طرح الموضوعات ، ولذا انطلق مشروعها في نهضة فكرية تبتدئ بالكتابة وتنتهي بالمعرفة من أجل مد القاعدة الرصينة لها وصولاً إلى قمة الهرم في تدرجها ، والحصول على معطيات ناجعة ، كما أعلنتْ تواصلها مع الآخر لتعلن موقفها الثقافي ولحظتها الإبداعية الناجزة بعدما أرادت لنتاجها أن يتخطى الراهن كماً ونوعاً.

---

(١) قراءة في رواية (غايب) لـ (بتول الخضيري): ٦.

الفانتازيا

نظّرت الروائية العراقية في عملها الأدبي وعملتْ على إضفاء صياغات جمالية له ، كما رأتْ أنّ تلك الأعمال الفنية لا يمكن أن تفقد رصانتها أو أنْ تتلاشى إذا دخلت في دائرة المتخيل ، بل تزداد وضوحاً وتعضيداً في العمل الروائي ، الذي يدمج الخيال بالواقع ، إذ لا خيال بلا واقع ولا واقع بلا خيال في مضمار تلك الأعمال ، وقد تجلى عملها من خلال إضفاء البعد التخييلي على الواقعي ، وتكسير قيوده عبر المزج بينهما ، كما أنّ التداخل بين الزمن الواقعي والزمن الفانتازي المتخيل ينتج تداخلاً بين الحسي والخيالي وإلغاء المسافة بين الحلم والواقع ؛ ذلك أن سحرية الواقع العراقي واختلاط الأوراق في مجرياته وتعاقب الحروب المتناسلة عليه ، أدتْ إلى انفتاح الذاكرة الروائية التي وسّعت حدود السرد ، وأنتجتْ تجربةً ثريةً ، وعميقةً مثّلت المتغيرات الجديدة التي تتطلب وعياً جديداً ، لمغادرة الأشكال الفنية التقليدية ، وبناء مشروع ذاكرة روائية فكرية ، وإنسانية قائمة على الوعي.

هذا الواقع القائم بالاحتمالات لا يمكن الإلمام بمشاهده لسعة انفتاحه ، إذ تذكر فيرجينيا وولف "أن الرواية لا تمتلك بل لا تستطيع أن تعطي نفسها الحق في القدرة على تقديم صورة كاملة أو حتى شبه كاملة عن الواقع رغم أنها أقرب الأجناس الأدبية إلى الواقع المعيش ، وأقدرها على التعبير عنه ، أصبح الروائي في القرن العشرين ينظر إلى الرواية على أنها شكل مفتوح ، ولكن دون الادعاء أن لديه القدرة على تقديم صورة نمائية ، أو متكاملة لواقع اللا حدود ، وهذا خلاف الاعتقاد الذي ساد القرن التاسع عشر وهو أن الرواية كانت سبيلاً للسيطرة على الواقع"[1]

---

(١) آفاق الرواية((البُنية والمؤثرات)) : ٦.

بينما تظل الفانتازيا عالماً منفتحاً على الواقع ، وهي تشكّل جدلاً معه ، كما تُعد إحدى المداخل المهمة إليه ؛"لأنها تتقصى الوضع الإنساني فيه ، وتقدم حالات يزول فيها الاتفاق المعقول حول العالم الخارجي ، ويتوقف من خلالها التوقع الاعتيادي ، لعدم وجود طريقة للتفريق بين المدارك الحسية المتفق عليها وبين تلك التي تؤكد رؤى جنونية ، وبهذا التوصيف فإنَّ الفنتازيا حينما تستخدم في الأدب فإنه لا يُعِدّ هروباً من الواقع بل استغوارٌ له ، إذ إن العالم الذي تطرحه الفانتازيا يبدو عالماً دون ريب ، لكن في الوقت نفسه يتوقف العمل في المعاني الاعتيادية المألوفة ، فكل شيء يفيض بمعانٍ مضمرة"[1].

فضلاً عن أنّ الفانتازيا ظاهرةٌ أدبيةٌ "تثير الشك في ذهن المتلقي ، حول انتماء الحكاية لهذا العالم المعيشي أو عالم مغاير تماماً"[2] كما أن الفانتازيا تقترح عالماً موازياً للواقع لا يخلو من مرجعيات ، وقوانين ، ومنطق الواقع (المؤجل) ضمناً وإلا فإنها ستنتمي إلى عالم (اللامعقول) ، وفوضى المخيلة ، كما أن الخطاب الفانتازي يتمركز في بؤرة مزدوجة تباشر الواقع المألوف بتفكيك أبعاده ومدلولاته ، وتعيد تشكيل وإنتاج تلك الأبعاد والمدلولات على وفق رؤية مغايرة تقصي التراتبية (الواقعية) وتحيلها إلى عالمٍ افتراضي لا يرتكز على خاصية الحدوس الإدراكية والحسية[3].

ومن تلك الرؤى الفنية التي تختزن(الفانتازيا) ثيمةً دالةً لها ، هي ما دارَ عليها مضمون رواية(حاموت) للروائية(وفاء عبد الرزاق) ، فقد ارتكزت حول فلسفتي الحياة والموت ، ليأخذا مشهداً فانتازياً ، أقامته الروائية بين شخصيتين رمزيتين تناوبتا الحوار بين الراوي(محمد) وأرادت به(الحياة) وشخصية(عزيز) وأرادت به(الموت) ، وهاتان الشخصيتان دالتان على عنوان الرواية حاموت ، الذي كان هو الآخر المأخوذ من (حياة) و(موت) ، وقد رجّحت فيه كفة الموت ، الذي نَخَرَ في جسد الحياة ، ومازال

---

(١) تحولات النص السردي العراقي:٩٤.

(٢) أدب الفانتازيا: ت.ي. ابتر، تر: صبار سعدون السعدون، دار المأمون، بغداد، ١٩٨٩م: ١٠.

(٣) ينظر: الفانتازيا بوصفها كشفاً، بورخس في ذاكرة شكسبير، عباس لطيف، جريدة الأديب الثقافية، ع١٦، ٢٠٠٤م: ١٢.

موغلاً في التآكل ليبقى منها(حا) ، وقد تبادلت الشخصيتان الحوار في أكثر من موضع ، وبهذا فقد تناولتا جوانبَ مهمةً حفّزت القارئ على متابعة حواراتهما عبر الأسئلة التي كشفت عن واقعٍ مؤلمٍ تلفّه العتمة ، ويدور في فلكه الموت المتنوع ، وتحوم في فضائه غيومٌ رماديةٌ.

وتبقى حاموت عالماً متسعاً يجمع كل الموجودات ، والراوي يمثلها بمدينة كونية ماثلة بالمتغيرات والمتنوعات ، التي سيكون مستقر خرابها في بقاع أرضنا ، تلك الأرض التي تستقبل كل هذا الخراب يقول عنها السارد إنها ستتحول إلى زريبة وكهف ، وستظل مدار أسئلته التي يقول عنها: (أغوص في قاع "حاموت" في كل جوانبها واتجاهاتها الأربعة ، لا أجد غير الحرب والغضب وشح الابتسام..)[1] هكذا سيكون مصير سيدة الكبرياء –كما وصفها السارد محمد- وقد بدا تذمره قائلاً: (غزاها الفئران وأخشى عليها من تفشي الطاعون)[2] ليطلق سؤاله: (ويحكِ"حاموت" لهذا الحد رخصتِ نفسك عليكِ بحيث تسمحين للفئران أن يعيثوا بكِ فساداً؟)[3] وينتهي: (ربما هي حكمةَ كونيةِ.. لتصبح "حاموت" مهبط الظالمين والمستنفعين ، والقتلة)[4].

وربما تلك الحكمة التي يبتغيها السارد سيعللها بالأسباب فقد كانت(«حاموت» مكتظة بالدخلاء الذين أفسدوا الحياة الجميلة)[5] ، وبهذا فقد تغيرتِ خارطة الحياة على وفق تضاريس جديدة يذكرها السارد محمد(صار الفاسد سيداً ، والمعتوه إماماً ، والحاقد مرشداً ، والقاتل ورعاً.. والشاذ رئيساً. التفَّ الأتباع المأجورون كل حسب كتلته وتخلف المنتسَب إليه ، حتى تساقط الناس عرياً وجوعاً. التهمت الشوارع أبناءها

(١) حاموت، وفاء عبد الرزاق، رواية، مؤسسة المثقف العربي، العارف للمطبوعات، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠١٤م: ٨٧.

(٢) المصدر نفسه: ٧٣.

(٣) المصدر نفسه: ٧٣.

(٤) المصدر نفسه: ٣٣.

(٥) المصدر نفسه: ٣٩.

الحفاة والكادحين والنسوة الضائعات ، وصارت الأرض حفراً مترعة بالثقوب والفساد)[1] ، حتى غدت(الأرض التي نقف عليها نهابها احترازاً للموت)[2] ، هذه الأسئلة والاستفسارات تدور في فضاء الرواية ، وهي تكشف حجم الظلم الذي طغى على هذه الأرض ، وعلى الرغم من ذلك فإن أبناء حاموت يتدفقون(مثل نهر خائف الأنفاس في جريانه حذراً ، ذلك ما دأب عليه حتى الأطفال.. مع هذا تندلع في عروقهم الطفولة وتتآلف مع يوم مشمس)[3] ، كما أنّ ترادف النقيضين وسيرهما معاً كان بسبب ما قالته على لسان السارد (مكثنا في أرض احتوت النقيضين ، من أقصاها إلى أقصاها صارت مدناً من صفيح ، نسكن الصفيح في القيظ وفي الشتاء)[4] ، الشتاء)[4] ، من هذا فهي قدّمت التفاتةً رائعةً حين جعلت من شدة الحدث ضميراً مؤنباً للموت – وهو لا يعرف ذلك – ولذا فقد قال الراوي(محمد) عن(عزيز) (اعتدلَ في جلسته:

- كان المنظر مؤلماً جداً... جداً ، خمسة أطفال كانوا ذاهبين إلى مدارسهم ، فصاروا طُعماً لذوي الضمائر المتعفنة وطُعماً للنار

تمزقت أجسادهم إرباً بسبب دراجة مركونة إلى جانب الشارع ملغمة.

أية رجولة رعناء فعلت ذلك ، ياللهول!

-هل أنت خائف "عزيز"؟

-لا.. أنا لا أعرف الخوف.. إنما سقطت بعض أصابع طرية في حضني وأنا أعبر إلى الطريق الآخر.

- أين وضعت بصمتك إذا؟

- التهمتها النار أليس كذلك؟)[5]

---

(١) حاموت: ٧٤.

(٢) المصدر نفسه: ٥٦.

(٣) المصدر نفسه: ٦٣.

(٤) المصدر نفسه: ٦٤.

(٥) المصدر نفسه: ٦٧.

تكشف الروائية على لسان السارد البؤس والدمار ، وماجرى على هذه الارض من أحداث مفجعة ، ليتم عرض ما تسمى بـ (شواهد العصر) ، وإنما هي خوارق كونية حصلتْ في الواقع الإنساني العراقي ، ولكي يتم نقل وقائعها لا بدّ من شاهد يقف على مرامها ، ويكشف تلك الوقائع عبرَ الزمكان ، ونظراً لتفجّر تلك الحوادث ، وتشظي نتائجها ، كان لا بدّ من اختيار دقيق ، وهو ماقامتْ به الروائية عبر اختيار شخصيتين رمزيتين إحداهما(الحياة) والأخرى(الموت) ، فقد جرى التحاور بينهما ، ليصل القارئ عبر الأسئلة الى حقائق الموت ، وإنما أجرتها بواقع فانتازي ، إذ يظهر هذا الشبح بصورٍ مختلفة ، ويختبئ في كل مكان ، وهو الوحيد الذي يعاين مآسي الفجائع ، وما يمر به الأطفال والرجال والنساء والشيوخ ، من خلال بصمات يتركها خلفه ويذهب ، إلا أن الروائية حاولت أنْ تغيّر في بعض مسارات الرؤى الروائية من خلال جعل الموت أليفاً سارداً مع شخصيتها الأخرى(محمد) في الرواية ، ليتسنى له معرفة الآثار والبصمات التي يتركها وراءه ، ولذا فلقد تتبّع أثره وبصمته ليكتشف هوله وهلع ما يتركه ، وحتى تترك الروائية أثراً فانتازياً فإنها قد جعلت من الشخصية الساردة(محمد) الشخصية الوحيدة التي ترى بصمة(عزيز/ الموت) قبل وقوعه ، كما جعلته الشاهد لما سيقع ، وبين الرؤيتين تتبلور في ذاته مشاهد الدمار والقتل ، ولا سيما أنه الذي تناديه خالته بـ(عارف) ("محمد".. هو اسمي في شهادة الميلاد ، إنما خالتي كانت تناديني بـ"عارف" ، لستُ أدري لمَ يحلو لها ذلك؟)[1]

وكثيرا ما توجّهت الروائية بأسئلتها المنغرسة في بنية النص الروائي ، وهي بواعثُ تحريكيةٌ ، ومحفزةٌ لتدبّر الأجوبة للآخر عبر مثير جديد بين متضادين لا يجتمعان ، فهي تعيش اللا يقين في ظل هذه الظروف ، وتعاملتْ مع الحلم والخيال بوصفهما واقعاً ؛ ذلك أن ما يجري لا يمكن ترجمته ومواجهته بدلائل عقلية مقنعة ، فهي أحداث تتجاوز كل المعايير ، ولذا فقد جعلت (محمد) يبحث ويتساءل عن جوانب الحياة ، ويفتش في مجرياتها ، ويشخص مواطن الخلل من خلال المحاورة التي جرت

---

(١) **حاموت: ١١.**

مع(عزيز) الذي مثّل الموت ، وقد التقيا في مكان ، وكان عبر نداءات متكررة قام بها (محمد) من أجل أن لا يبقى(عزيز) متخفّيا فكانت أسئلته له(أجوب الآفاق ليلاً ونهاراً متسائلاً:..من أنت؟)[1] و (لماذا لا تظهر لي؟ لنتواجه شخصاً لشخص..إنسان لإنسان ، ليس شبح لإنسان.)[2] وأسئلة أخرى (ماهو الطريق الذي يجب عليّ سلوكه لأراك؟)[3] و (لماذا تضعني أمام صمتك ، ومَن أنت؟)[4] وبعد طول مناجاة ونداءات وأسئلة قال له (دعنا نتصادق ، ماإسمك؟)[5] ،و (أزح قناعك فنحن في زمن الأقنعة)[6] ، وقد بدأ التوصل لمجريات الحقائق عبر الأسئلة المعرفية ، التي سلكها السارد(محمد) في ضرورة التوصل إلى الاستدلال والاستنطاق ، وجرى التوصل إلى ذلك من خلال قوله (بتُ أسمع خطواتك أيها المحجوب ، لا أدري هل أسميك الشبح أم المحجوب؟)[7] ، ووصف الالتقاء بقوله: (سمعت شيئاً مثل حفيف شجرة (...) أدركت لحظتها أنني سأحتفل بحضوره)[8] ، وما أن حصل اللقاء حتى توجّه له بالسؤال: (أليس من الجنون أن نلتقي في لحظة زوال الآلاف وحضور الموت..)[9].

لقد نجحت الروائية في إقامة علاقة وثيقة بين الموت والحياة في واقعها الروائي ، فهي وإن جعلت شخصيتين ساردتين إحداهما حقيقية والأخرى مفترضة ، إلا أنها حققتِ بهما رؤيتها السردية ، واستطاعت أن تميل ذائقة القارئ من غير إحباطات نفسية ، ولا سيما أنها تجعل العلاقة بين المتناقضين تلتقي وتتطور وتتحاور إلى درجة يصبح أحدهما مكملاً للآخر ، فهذا السارد محمد يقول: (ثمة ما يجعلني أحرص

---

(١) حاموت: ١٢.

(٢) المصدر نفسه: ٢٨.

(٣) المصدر نفسه: ٣١.

(٤) المصدر نفسه: ٣٢.

(٥) المصدر نفسه: ٣٢.

(٦) المصدر نفسه: ٣٣.

(٧) المصدر نفسه: ٣٣.

(٨) المصدر نفسه: ٣٣- ٣٤.

(٩) المصدر نفسه: ٣٥.

وبشـدة علـى مواصـلة كتابـة أدق التفاصـيل عـن "حـاموت" وعـن صـديقي الأثـير "عزيـز"..)[1] ، بـل مـن المفارقات السـردية الممتعـة جعـل تلـك العلاقـة حميمـةً ، وأنّ (عزيز) يحزن لمرض(محمد) ويتألم عليه ، كما احتشدت في بنية النص صيغٌ جديـدةٌ من التشكيلات الحركية الفاعلة ، التي تستمد جذوة حركتها من مهيمنتين في النص تتعالقان معاً في بؤرته عبر فيوضه الرمزية ليتلاقحا على مساحة النص دلالياً ، وبهـذا يتجاوز الـنص انعتاقـه وانحساره ، ليحقق خصوصيته الفنيـة الروائيـة ، وليظهـر بانماط متعددة تكشف عن تفجّر وجداني ، مما سيتحول إلى التمـاسٍ فكـريٍّ وسيفضـي إلى آفاق تأويلية.

لقـد أدارت الروائيـة مـن خـلال الشخصـيتين مجمـل الأحـداث السـردية ، واستطاعت أن تتجاوز بهما الزمان والمكان(اختراق الأزمنة) ، فقد عرضت رحلتين ، رجعت بالأول وتخطّت بـه الـزمن إلى أول الخلق لفضح أول جريمة قتل على سطح الأرض بعد عرض مشاهد مروعة ، وهي تستمد الطرح من الوحي القرآني مع تغاير بسيط بالأسمـاء وتغيير بالحادثـة ، فقـد سافر السارد(محمـد) مع (عزيـز) عبر الـزمن: (دعك من هذا ، سنقوم في رحلة معاً أغمض عينيك ، أغمضتُ عينيّ مستسلماً إلى صوته ، عصفت بجسدي عاصفة هزته هزاً ، ودوامة هواء وأصوات لم أتعرف عليها من قبل ، حاولتُ فتح إحدى عينيَّ ، لكن منظر الدوامة وهي تلف بين الأشجار والغابات الخضر أخافني ، فرجعت أخبئ نظري بين أجفان مطبقة. سمعته يقول: افتح عينيك.. فتحتهما على آخرهما مستغرباً: أين نحن يا"عزيز"؟ قال: لا تسأل فقط استمع لترى من أنتم. غابة كثيفة ولا أحد فيها غير شابين ، يتحدثان إلى بعضهما ، أحدهما بـان عليه الورع وبصمت ملامحه التقوى بالهدوء ، والآخر تجسدت فيه معالم الشر كلها. كان الشرير يضرب أخاه ويتخاصم معه ، تغلّب عليـه الحقد والشر وأخـوه لا يؤذيـه ، بل يهون عليه شره: لا يأخذك وهم البقاء يا أخي ، انتصر على نفسك واقتل الشر فيها. هذا ما قاله الأخ النبيل لأخيه وطلب منه ألاّ يخضع لهـوى نفسـه وشرها ، لكنـه

---

(١) حاموت: ٨٧.

لم يفعل.. أغوته نفسه وأحبك خيوط الضغائن على أخيه ، فدفعه من أعلى مرتفع ، حاول أخوه التعلق بأغصان شجرة كبيرة متفادياً السقوط ، لكنه دفعه مرة أخرى حتى سقط أرضاً بلا حركة. عظم في نفسه الخوف ، كيف سيقابل أباه وماذا سيقول له ، هز أخاه بقوة لعله يستفيق ، إنما الموت كان أقوى منه.. أخذ يجره إلى أماكن شتى حائراً بفعلته ، بين الأشجار المثمرة واليابسة ، ضل السبيل ، ودب إلى قلبه وروحه الندم.. كلّت حيلته ، ماذا يفعل بجثة أخيه ، فهو لم يعرف الموت بعد ، ولم يتعرف على طقوسه ، في أثناء ذلك هبط من السماء غراب يحمل في منقاره جثة غراب ميت.. عمل حفرة في الأرض وراح يكيل التراب على الغراب الميت حتى أخفاه)[1].

أما في الرحلة الأخرى فقد استشرف بطرح فانتازي كشف به عن نهايات الخلق: (أغمض عينيك ، سأريك حلماً عظيماً. شعرتُ ساعتها أنني بحجم ثقب الإبرة بين أصابعه. شيء معتم يتهاوى أمام ناظري.. وريقات أشجار تتساقط ، وريقات تورق من جديد.... فجأة تلاشى كل شيء.. الألوان أخذت تتحول إلى بنفسجية وصفراء وحمراء.. إذ لم أعد أميز لوناً معيناً.. و"عزيز" يضغط أكثر على كتفي.. تضاعف تألق المكان بألوانه المختلفة النور والتوهج.. رأيت نفسي معلقاً فوق شجرة كبيرة جرداء ، تساقطت أوراقها كلها إلاّ ورقة كبيرة واحدة ، اختبأت خلفها مندهشاً مما أرى. الآن وحدي ، حاولت الصراخ.. بلا جدوى ، حتى أنا لم أسمع صوتي.. ثلاثة أشباح كانوا مع "عزيز" تحولوا إلى كائنات مختلفة.. النور يشع منهم وتلتف حولهم هالاتهم المضيئة. المكان فارغ تماماً ، لا صوت يأتي ولا همس.. صمت مطبق.. فجأة سمعت نداء رهيباً زلزل المكان كله.. كان النداء على شكل سؤال لـ "عزيز": من بقي يا "عزيز"؟ لا أحد سيدي ، سوى عبدك المطيع ، وأخي "مكي ، وجابر ، وأشرف". أجابه الصوت الصادر من بعيد: آمرك أن تقضي على "جابر". تردد "عزيز" كثيراً ، كيف بمقدوره القيام بمهمة صعبة كهذه. جابر كان من أقرب الناس إليه ، ومن أصدقهم في التعامل مع من اصطفاهم "جليل" ندماء له..... ساعتها احتضنه ولف

---

(١) حاموت: ٦٧- ٦٨.

ذراعه عليه بقوة ، وكلما انهمرت دموع "عزيز" شد من قبضة ذراعه على "جابر" حتى اختنق وخر صريعاً على الأرض المعشبة... ثم عاد إلى مصدر الصوت الآتي من مكان عال.. فعاود السؤال ذاته: من بقي؟ بقي صديقيّ "مكي ، وأشرف")[1].

وبهذا صنعت الروائية للواقع العراقي معادلاً ، هذا المعادل جعلها تقف في منطقة وسطى لتمدّ المشهد الروائي بزمنين مؤلمين يفضحان النكسة الإنسانية ، ويعرّيان الواقع الانساني ، فإذا كان الزمن الأول قد عادت به لرؤى واقعية فإن الزمن الآخر جعلته امتداداً سوداوياً مؤلماً لمستقبلٍ حددتِ مصيره بهذه الرؤية ، وجعلته مزيجاً من العناء والاضطراب والقتامة والموت.

كما منحت الشخصية الخيالية اسما(عزيز) وسيّده(جليل) وقد أسبغتِ اسماً حقيقياً على تلك الشخصية ، من أجل تحقيق جملة من الأهداف الفنية منها خلق شخصية تحاكي الواقع المرير وتقول بمواضعه المؤلمة ، وحتى يطّلع القارئ على مشاهدَ مؤلمة أفرزها ذلك الواقع ، وله أن يتعاطى معه على وفق تلك المستجدات ، وربما هو من صنعٍ مخاوفها لمعرفة الأسرار جميعها(إذاً.. لم تبكِ يوماً لمنظر طفلة بريئة أو طفل معاق ، أو. قاطعني:

- الأطفال مصيبتي الكبرى.. أجسادهم الطرية خسارتي أمام نفسي ، وجهوهم تنغمس في فؤادي كانغماس الشعرة بالعجين ، وعلي استخراجها استجابة للواجب.

لكن ما ترونه أنتم شراً لهم نراه خيراً لهم... ومن منطلق الخير تذوب أجسادهم الليّنة بين أصابعي طائعة.

لحسن طالعي أنني قوي الليلة ومستعد لمواجهته

- إنه الخواء الشيطاني سيد "عزيز" أنت واسع الحيلة والدهاء ، كثير التبرير لتعلِّب قناعاتك بوهم تصدقه أنت لتستمر في جبروتك... أية قوة تتصنَّعها وأنت تتأمل المصلوبين ظلماً والمقطوعة رقابهم؟)[2] ، ولعل القارئ يلحظ أنّ من الاخفاقات التي

---

(١) حاموت: ٩٩- ١٠٠- ١٠١- ١٠٢.

(٢) المصدر نفسه: ٦٠.

وقعت بها الروائية هي تحميل كل ماجرى من أحداث إلى شخصية (عزيز) وأنها راهنت عليه ليكون سبباً رئيساً في الترويع وفي إطالة مشاهد القتل ، ولكن ما إن يتمعّن في مجريات الحوار يتضح أنه تضمّن إدانةً مضمرةً كبرى لمن يقترف مثل تلك الأحداث ، ففي ظل تزايد عشوائية القتل يبوح(عزيز) بطراوة الاجساد البريئة ويدين بشدة مرتكبي تلك الافعال.

وإذا وجدَ القارئ تكراراً لـ(أهل حاموت) و(بلد حاموت) في مضمار الرواية فإن ثمة رؤىً تضمينيةً تمنح القارئ بعد الاستطلاع والاستدلال للوصول إلى (الحدث) والتوصل إلى(الزمكان) عبر استشفاف ضمني يستخلصه من خلال البحث عنهما ليجدهما وإن كانا مضمرين ، فالزمان والمكان وإن كانا عائمين أو غير محددين ، فإنهما سيتضحان له أنه (العراق) في زمن ما بعد التغيير ، وإن كان اسم المكان افتراضياً والزمان غير محدد ، فإنّ الروائية عملتْ على نسج رؤى واقعية ، واستطاعت بمقدرتها الفكرية أن تنسج رؤىً فنيةً متعالقةً تنتج مغايرةً ، كما نجحتْ في جعل الشخصيات الفانتازية شخصيات متحركة ، وتحمل سمة التحول ، وهي القطب الذي ينطلق منه الحدث فوق الطبيعي ، كما لها من الخصائص والطبائع ما يجعلها تشترك مع الشخصية الأخرى لتخلق واقعاً يثير الانتباه.

أمّا الروائية(إيناس أثير) فانها قدّمتْ رؤيةً فانتازية أُخرى عبر الاتكاء على الأسطورة في تمرير رؤيتها ، واستطاعتْ أن تطرح سؤالها الفني وأن تنصرف الى معطيات الواقع وموجهاته عبر الأسطورة ، إذ كثيراً ما يُنظر إلى أنّ ما ترويه إنما هو تراكم لنتائج الفكر الإنساني المبدع في مجال الأدب ، كما أنّ الأسطورة بؤرة دلالية رمزية في النص الأدبي[1] ، ومع طروحات الانثروبولوجيا في العصور الحديثة تطور المفهوم الأسطوري ، وتحوّل من كونه تمثيلاً تخييلياً لواقع متخيل إلى تمثيل تخييلي للواقع الفعلي[2].

---

(١) ينظر: موجهات الأسطورة الجديدة في الأدب وشواهدها: ٢٢.

(٢) ينظر: من الأسطورة إلى الأسطرة والتداخل العلامي للأنساق الثقافية: ٥.

ولكي تشرع الروائية في عرض الفانتازيا ، فإنها لجأت إلى الأسطورة ، انطلاقاً من أنّ أهم روافد الفانتازيا هو الأسطورة ، وقد تنوّعتِ وجهة النظر النقدية للأساطير من حيث أهميتها ، ودلالاتها ، فهذا ليفي شتراوس يرى أنّ الأسطورة تفكر نفسها في عقول البشر[1] و"الأسطورة كما عبر شتراوس ، تاريخ بلا سجلات وتراث لفظي وتكوين فوضوي ونسق مغلق ، هي تاريخ أفول يرهن المستقبل بالوفاء للماضي ، ويرمينا بالسؤال عما إذا كانت القصص التي ترويها الأسطورة حقائق تاريخية تم تحولها ، وتحولنا معها بطريقة ما"[2].

بينما يشدد الناقد (ناجح المعموري) على الأساطير ، ويذكر أهميتها قائلاً: "لو لم تكن للأساطير أهمية في التاريخ الإنساني ، ولها علاقة مباشرة مع الإنسان وحضارته ، لما ظلت إلى الآن متجاوزة المكان والزمان ، عابرة المسافات الشاسعة ، مكتفية ببنيتها في الانتقال ، وراضية بتغيّر عناصر وعلاقات خارجية فيها ، ولولا أهميتها وتطورها في آن ، لما صارت مركزاً في الإبداع ، ومكرّسة في التاريخ الطويل ، حتى ساهمت في البنى الفكرية والدينية للشعوب ، ولأنها كوّنت ركناً أساسياً من النشاط الروحي والفكري استعان بها الإنسان لمقاومة ما يريد ، والأسطورة على تنوعها واختلاف أشكالها ، صارت مرآة للجهد البشري منذ مرحلة ما قبل التدوين ، وهي نص مفتوح على عدد من العناصر السحرية الدينية ، فإنه يساهم في صياغة العديد من الأشكال والتجسيد في العمل الفني"[3] ، وتتماهى هذه الرؤية مع تصور رولان بارت الذي يرى وجودها في الإطارين الاجتماعي والسياسي وأنها تشكّل (نسقاً آيديولوجيا) أو ثقافياً يتمظهر في أنماط السلوك والتفكير والحياة[4] ، لكونها مصدراً معرفياً ؛ بل يراها إليوت أنها توفر بيئةً لاستكشاف هوية الإنسان[5].

---

(١) ينظر: ذاكرة الثمانينيات التشكيل العراقي المعاصرة: ١٤٥.

(٢) جماليات وشواغل روائية: ١٥٢.

(٣) في حوار مع ناجح المعموري: ٨٣.

(٤) ينظر: من الأسطورة إلى الأسطرة والتداخل العلامي للأنساق الثقافية: ٥.

(٥) ينظر: إعادة تشكيل الأسطورة في رواية تعالى وجع مالك، عبد العزيز لازم، مجلة آفاق أدبية، ع٣- ٤، ٢٠١١م: ٤٨.

هذه الأهمية في الأسطورة مع بث الخطاب الإنساني فيها ستجد طريقها في رواية (ما زلت أحيا) للروائية (إيناس أثير) ، بعدما ترتكز على (الرؤية) في تشكيل سردي يعيد إنتاج الأساطير العراقية القديمة لإحياء أسطورة عراقية مغيّبة وهي(سمير أميس)* ، لتشترك بدورها في بلورة رؤية جديدة مع الأساطير الأخرى ، ولذا فقد اعتمدت الروائية على أسطورة(كلكامش) و(عشتار) لاظهار أسطورة(سمير أميس) وبشخصيات واقعية ومسمّيات جديدة لإحياء هذه الاسطورة واشراكها مع الأساطير الأخرى ، وعلى لسان ساردة كلية العلم (آن باتينسون) وهي باحثةٌ بريطانيةٌ متخصصةٌ في علم الميثولوجيا لدراسة وتفسير الأساطير ، لتتبنى الحوارات الفاعلة بين أشخاص تلك الأساطير ، وتنتهي إلى بؤرة روائية تكشف وتوضح أهمية الأسطورة المغيّبة ، كما تؤكد ميلها للسلام وسيلةً كابحةً لخرابات الحرب ، و مخلفاتها من خلال التشديد على أسطورة(سمير أميس) وإيضاح ملامحها ، بل إن الروائية كشفتِ للمتلقي دور (سمير اميس) في قبالة (كلكامش) ، وبيّنت دورها في السيطرة والهيمنة وإدارة دفة الحكم والشؤون الأخرى.

لقد طال التغيير الأسماء في تلك الأساطير ، لتقوم بمجريات الأحداث الجديدة ، إذ اختارت شخصية(حسين)لتقوم بدور الشخصية الأسطورية(دموزي) و(نرجس) عن(عشتار)ومثّلت(سمراء) دور(سمير أميس) ودارتِ الأحداث بين شخصيتين (حسين) السومري ، الذي جاء من الأهوار مع والدته ليلجأ عند شيخ القرية (عبدالله) في الموصل ، وبين(نرجس) ابنة هذا الشيخ ، وقد أحبّا بعضهما والتقيا بعد الصراع السردي ليصل الى ابنتهما(سمراء) ، إلاّ أن ثمة شخصياتٍ ستظهر معهما لتكملة الحدث

❖ سمير أميس هي ملكة آشورية واسمها سيمورامات ومعناها الحمامة، وهي أسطورة عراقية قديمة آشورية تنطلق مضامينها من السلام، وقد ولدتْ من السلام، إذ تحملها الحمائم وتغذيها وتدور حولها وتحميها من البرد والحر وحين كبرتْ تزوجتْ من ملك آشوري وقد حكمتْ بالعدل والانسانية بعد وفاة زوجها الملك الآشوري، وحافظتْ على المعايير الإنسانية والأخاء، وشهدتْ مدة حكمها البناء والاعمار حتى سلّمت الحكم لولدها بعد أن صار قادراً على إدارة الدولة. [ينظر: سمير أميس ويكيبيديا الموسوعة الحرة ar.wikipedia.org]

السردي ، فمثلاً شخصية(مجد) التي تُستل من شخصية(كلكامش) بقرينة قريبة لـكون ثلثي(مجد) كندياً وثلثه الآخر عراقي ، فضلا عن شخصية صديقه(ريّان) ، الذي يتشابه إلى حد ما مع شخصية(أنكيدو) ، وشخصيات أخرى مساهمة.

وقد دخلت الساردة (آن باتينسون) إلى عمق الأحداث عبر اندماجها بـ (عشتار) من خلال وضع إصبعها على تمثال (عشتار) في متحف لندن ، مما نتج اختلاط الباحثة البريطانية (آن باتينسون) بعشتار عبر (لمسها) ، لتستدل على عالمها وتعيش تفاصيلها بعدما التقت بعشتار (كنتُ – وما زلت – متمتعةً بالقدرة على اختلاق عالم وهمي لتُحَوِّلَهُ ثقتي اللامتناهية به إلى حقيقة مطلقة ، فأخلق لنفسي كوناً لا تحكمه مسافة وإزاحة وزمن ، وأعيشه حقيقةً لا رَيّبَ فيها بحواسي الست)[1] ، إذ تكوّنت المخيّلة الفانتازية للرواية من خلال الحاسة السادسة ، حينها أحست بالحياة وشكّلت صورها ، كما يتشكل الجنين نمواً وتطوراً ، وهي من آنستها كلّ ما قرأته عن باقي الحضارات للتمجيد بالإرث العراقي ، إذ تقول: (ابتدأت قصتي مع حضارة بلاد ما بين النهرين(الميزوبوتاميا) في الغرفة(٥٥) تحديداً في المتحف البريطاني بلندن ، في اللحظة التي التقتْ فيها عيناي عيني «عشتار» إلهة الحب والجمال التي انتمت إلى تلك الحضارة الباهرة ، والتي قادتني إليها بنفسها ، وقفتُ أمام اللوح الطيني المحفور بملامحها وتفاصيل جسدها ، والقصة التي طواها وجودها (...) بهرتني أساطيرُها التي كنتُ أنتمي إلى أحداثها في عصور غابرة ، وضَخَّتْ بداخلي الحياة ، وتشكلتْ صُوَرُها في رأسي وقلبي كما يتشكل الجنين في رَحِم أمه. لقد استولتْ على كل اهتماماتي ، فنسيتُ كلَّ ما قرأْتُهُ عن باقي الحضارات.. وبهرَتْني لدرجةٍ خلعتُ فيها كلَّ الأفكار والمعتقدات الأخرى التي كنتُ مستغرقةً في إجاري بمداها لسنوات طوال.. ولذلك أهديتُها أيامي بكل محبة ، وامتزجتُ فيها لتخترق أعماق أعماقي ، ولتصبح موضوع شهادة الماجستير التي حصلتُ عليها بدرجة امتياز. كنتُ أستنشق عطر قصصها.. أشتعل وأنطفئ مع ملامحها.. أُلْقِي بغرفتي ترانيمَها ومَرَاثِيَها وتعاويذَها ،

(١) ما زلت أحيا، إيناس أثير، رواية، دار الحكمة للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١٣م: ٢١.

وأخوض بأدبها وحكمتها ، وأمارس طقوس معابدها. صِرْتُ أستلقي ليلاً على ألواح الطين ، المحفورة بالرموز المسمارية ، بدلاً من الوسادة والسرير ، تَعْرِضُ على سقفي معتقداتِها الدينيةَ وأفكارَها الفلسفيةَ كشريط مصوَّر غاية في الإثارة والمتعة. أرتحل تارةً إلى بابل.. وأَحَطُّ تارةً في سومر.. وأقيم تارةً أخرى في آشور)[1] ، فقد تنقّلتْ بين الحضارات ، وكأنها انطلقتْ على بساط الريح ، لتفتش عن أسطورة جديدة (أطلقتُ العنَانَ لساقيَّ بعد أن ارتديتُ خُفّيَ المريحَ ، وفستانيَ القُطْنِيَ الفضفَاضَ الطويلَ الذي أُخفي تحته جسدي الهزيل الضامر الذي يُذَكِّرُ كلُّ شيء فيه بالسنوات العجاف لأساطير الأولين.. وضَفَرْتُ شَعريَ الأشعثَ بغير انتظام.. وحملتُ حقيبتي المائلة على إحدى كتفيَّ ، أحمل فيها حاسوبي الشخصي وآلة تصوير وفُرْشَة أسنان وبضعة ملابس.. وأحمل معها وجهي الذي يميزه أنف مستقيم وعينان زرقاوان وصدغان بارزان وشفتان ضيقتان ، متجهةً نحو الأرض التي انتمت إليها أساطيري منذ طفولتي ، لأُنَقِّبَ فيها عن أسطورة جديدة أؤمن بوجودها ، وأؤمن بحتمية الحقيقة التي تطويها صفحاتها)[2].

ولم تقف عند حد الاندماج والتنقيب ، بل مُنحت سلطة السرد ، وهي تكشف عن ترابط الشخصيات الجديدة بالإرث الأسطوري القديم حين تعرض لنا الحكاية التي سمعتها من (حسين) (قَصَّ عليَّ حكايته مع «نرجس» ابنة شيخ القرية ، وذَهِلْتُ بالمفارقة الغريبة في تشابه بعض أحداثها بأحداث الأسطورة العراقية القديمة التي جمعت بين «عشتار»(إنانا) - إلهة الحب والجمال التي قدسها كلُّ رجال الأرض- براعي الأغنام البسيط «تَمُّوز» (دموزي) ، في قصة حب غاية في الروعة.. ولهذا كنتُ متحمسةً لسماع القصة بتفاصيلها ، ومتشوقةً لمعرفة مُجْرَيَات و(حسين) السومري راعي الأغنام كان نازحاً من الأهوار إلى الموصل ، وقد عشق (نرجس) ابنة شيخ القرية (عبدالله) وهام بحبها وجْدا.

(١) ما زلت أحيا: ٢١- ٢٢.

(٢) المصدر نفسه: ٢٤.

(٣) المصدر نفسه: ٢٧- ٢٨.

هذا الاندماج الذي دخلتْ من خلاله (آن باتينسون) إلى عالم الأساطير، دَفَعَها إلى الغور في أعماق التخييل ومزج الواقع بـ(اللاواقع)، وسارت في عالمها عبر البعد التخييلي لإنتاج رؤيةٍ جديدة توافق واقعاً ممزوجاً بالتخييل.

ولم تعرض الروائية مضامين تلك الأساطير عرضاً تاريخياً، بل استقدمت الأساطير القديمة ومنحتها طابعاً ديناميكياً حرّكت من خلالها شخصيات معاصرة، كان لها القدرة على تجاوز هنات الماضي من خلال غرس روح المطاولة والصبر، لصنع إرادة أكبر، وهذا ما أردفته لشخصيتها (نرجس) حين تخطّت المصاعب بصبرها ومقارعتها شتى أنواع القهر، وبقيت تغالب الصراع لتصل في النهاية إلى ابنتها (سمراء) بعد صراعٍ طويلٍ، وكذا الدور الذي حققته (سمراء) حين استمرت في إطلاق الصوت الذي حطّم قضبان الدمار، وحوّلت الأسلحة إلى حمامات ترفرف بأجنحتها، وهو صوت المحبة والسلام لتقول عنها الساردة (آن باتينسون) (-إنها الملكة العظيمة ((سميراميس)). لا، بل إنها ((سمراء)) ،ثمرة تحدي ((حسين)) و ((نرجس)) للحرب. لقد انتصر حبهما الطاهر بإنجاب ما ترونها أمامكم!)). وبدأتُ أتلو على مسامعهم ما أحفظه من الأسطورة الآشورية القديمة التي خُطت بحروف كالمسامير على ألواح ذاكرتي الطينية، تلك التي قصتْ أسطورة ((سميراميس)) التي نشأتْ وتربتْ مع الحمام، وأصبحت -فيما بعد- الملكة الآشورية العظيمة، قائلة:

-ولقد أخبرها أحد المنجمين قائلاً: سوف تحكمين شعوباً وشعوباً، وستؤثرين في الحياة الدينية والسياسية والفكرية في الكون، وسيكون العالم تحت قدميكِ)[1]، وهي التي ستقلب (صفحات الزمن إلى زمن آخر أزدهرت فيه الأساطير والمعجزات!)[2]، وهي من (تأخذنا عيناها الصفراوان الساطعتان المتوهجتان – رغم كثافة رموشها – إلى عالم من الأساطير والخرافات.)[3]، وما كثرة تكرارها السردي لـ (سمراء) إلا

---

(١) ما زلت أحيا: ٢٠٢- ٢٠٣.

(٢) المصدر نفسه: ٢٠١.

(٣) المصدر نفسه: ١٩٧.

لتؤكد القوة والشموخ وتثبّتَ وجودها في مصافّ الأساطير العراقية الأخرى وتُحيي وجودها المغيّب.

وكذلك أعلنت تداخلاً حيّا للرموز الأسطورية داخل الرواية فلم نجدْ (كلكامش) كما هو في التاريخ فقد شكّلت له إضافات أخرى ، وكأنها أضافتْ إليه مهمةً جديدةً عبر اختلاط حقيقي (مجد) بمتخيل تراثي (كلكامش): (لم يعرف أهل القرية شيئاً عن ذلك الرجل الذي لم يَزَلْ محتفظاً بمظهر وعُنْفُوان الشباب ، على الرغم من تَخَطِّيه سنَّ الرابعة والأربعين ، غير أنه طبيب ، وقد جلبَتْهُ الحربُ مع صديقه الأسترالي كما جلبتِ العشرات من العراقيين والعرب والأجانب بعد أن فتحت الحربُ أبوابَ البلد على مِصْراعيْها)[1] ، وقد عَزَتِ الساردة حياة مجد إلى تعليلٍ يُثبت لِمَ ثلثاه كندي والثلث الآخر عراقي؟ بقولها: (وُلد "مجد" في كندا ، من أبٍ عراقي الأصل ، كندي الجنسية ، وأم كندية. عَمِلَا أستاذَيْن في كلية الهندسة بجامعة ((تورنتو)) التي تُعَدُّ من أعرق وأكبر جامعاتها ، تلك التي تَخَرَّجَ منها أربعة رؤساء حكومة كنديين ، وأكبر عدد من الحاصلين على جائزة ((نوبل)))[2] ، وعلى الرغم من تزايد انتمائه لكندا إلا أنه رأى من الأجدى أن يعود للعراق لحاجته إياه ، وتقديم طاقاته ، فهو الأحوج لتلك الطاقة ، ولذا فقد جاء دوره منقذاً لـ (نرجس/ عشتار) التي رآها كـ (أميرة سومرية استيقظت بعد غفوة دامت آلاف السنين!)[3].

بعدما تعرضتْ لانفجار تسبب في حرق جزء من وجهها وجيدها ، وقد حملها وعالجها ، وهو طبيب تجميل معروف فقد(ابتلع ريقه الذي تصلب من الألم عندما سار ناظراه على حروق الشظايا التي شوهت لها جزءاً من وجنتها وجيدها. غطت نظراته العطوفة نظراتها الذاوية.اتجه نحوها بخطى بطيئة تغمرها الرحمة ، وخاطبها بصوت حنون:- ((سأحررك من سور الحياة القاسية التي عشتها.

---

(١) ما زلت أحيا: ١١٨.

(٢) المصدر نفسه: ١١٩.

(٣) المصدر نفسه: ١٣١.

سأنقذك.. سأفعل ما بوسعي لحمايتك..سأعيد لك جمالك ليفوق الجمال جمالاً..)[1] ، لتؤكد الروائية مسير(نرجس) نحو(سمراء) وكان(مجد) يسير خلفها ، ليصلا إلى (سمراء) ويتحوّل كل شيء الى سلام على شكل حمامات بيضاء.

إنّ اندماج(آن باتينسون) بمنحوتة(عشتار) واستقدام تلك الأساطير العراقية القديمة في بُعد تخييلي ، كانت منطلقات لعرض فانتازي تدّرجت الروائية في عرضه ، وهيّأت للمتلقي الدخول الى الأجواء الفانتازية التي تحوي رؤىً مهمةً ، وتكميليةً لتُكمل المسيرة التتبعية لسلسلة اتصاله مع النص الروائي ، وكان عبر (الريشة) * التي سقطت من (الحمامة) رمز السلام (ألقت الشمسُ بشالِها الذهبيّ على مدينة الموصل. حامت في سمائها ألف حمامة بيضاء تؤدي طقساً مقدساً ، تهمس في أذن الغيوم الناصعة المتفرقة بأعذب قصائد الهديل ، تنزلق بنعومة على حرير الرياح المنعشة الشفافة ، تنظر من الأعالي مترفعةً إلى الأرض التي عِيثَ فيها انتهاكاً. ابتسمت السماءُ في وجه القرية الصغيرة التابعة لتلك المدينة ، وأهدتها ريشةً واحدة سقطت من جناح إحدى الحمامات.

هبطتِ عليها مثلما يهبط الوحي على المبشَّرين!

تراقصتِ مع النسيم مُسَيَّرَةً نحو الأسفل..

لامستِ أوراق إحدى الأشجار بنعومة ، فاهتزت لها خاشعةً.

انحدرتِ من أحد الأغصان المتدلية لتتلقفها الأرض أخيراً بثغرها المرتجف الظامئ للطمأنينة.

رفعتها من الأرض أصابع ((حسين)) ، راعي الأغنام الفَتِيّ ، المستظِل بتلك الشجرة ، وقد أطلق له الوجود أنغاماً شَجِيَّةً لموسيقى ناي روحانية من قداسة العشق ، تنتشر مع الأغنام البيضاء التي تتحرك من حوله)[2] ، والتي ستتكئ عليها البنية

---

(١) ما زلت أحيا: ١٣١.

* تذكر الروائية الريشة في (ما زلت أحيا) : ٧٢، ٧٦، ٧٨، ٧٩، ٨٦، ١١٦، ١٤٦.

(٢) ما زلت أحيا: ١٥.

الروائية في كشف مصداق(السلام) ، الذي ستبوح به أسطورة(سمير أميس) ، حين ترتكز على أساطير وادي الرافدين (كلكامش) و(عشتار) و (دموزي) ، فقد بدأت رحلتها في رؤيةٍ معاصرةٍ تُدين من خلالها أوجاع الحرب وخرابها ، لتبتدئ محطتها السردية الأولى من (حسين) السومري المهاجر من الأهوار إلى الموصل ، حينها يمنحه شيخ القرية بيتاً طينياً في أرضه ، ويبتدئ حياته بالبحث عن الحياة ويجد مكملاً وجودياً له في(نرجس) ابنة الشيخ (عبد الله) المولودة بين سبعة أخوان ، فيتأمل وجودها ليسير يوماً ما في البستان ، وهو يحملُ كتابَ التاريخ ، ويجلسُ تحت شجرةٍ فتقع عليه تلك(الريشة) ، فيحملها بأصابعه ، ويضعها في وسط كتاب التاريخ ، وما إنْ يتقدم نحو النهر حتى يجد (نرجس) جالسةً فتُفاجئ به ، ويسقط كتابها في النهر ليبادر هو بإعطائها كتابه ، وتبقى هذه الصور عالقة في ذهنه من السحر والجمال ، ويستمر المد السردي حتى تخيّم على القرية أجواء الحرب ، فتسقط قذيفة في بيت الشيخ(عبدالله) ويقتلون جميعاً ، وبعد البحث يأتي (حسين) ليفتش عن (نرجس) بين الأنقاض ، وتبقى هي حيّةً من دون أهلها بوجود (الريشة) معها.

هذه الريشة التي استقدمتها الروائية وطّدت بها عالماً فانتازياً قائماً على تغلغل الخيال في الواقع لضخامة أهواله ، بل جعلتْ من وجودها متنفساً للبقاء السردي ولديمومة أحداثه ، وهي ترابط بين مفترقات حادة تؤول إلى إطالة المد السردي لمزيد من الحركة ، فقد عملت هذه الريشة على بقاء (نرجس) على قيد الحياة حين مرّت على قلبها لتعيد إليها نبضاً بعد موت (فتحت إحدى يديها لتناوله الريشة التي كانت لا تزال ممسكة بها.

– إنها الريشة التي كانت في كتابي ، أليس كذلك؟.. ياإلهي.. إنها.. إنها بين أصابعك! أيعني ذلك أنني خطرتُ على بالكَ في لحظة ما؟

قَبَّلَ الريشة في خشوع قبل أن يضعها في جيبه مُجدَّداً. حملها على ظهره ليرتحلا في متاهات الطرق المُوحِشَة. يفتش عن مَأْوىً لحبه بعيداً عن مخالب الحرب وأنيابها. يحاول أن يَعْبُر بها على الجسر الذي يصل الموت بالحياة. يحملها على ظهره ، وتزحف قدماه المُدَمَّيَتان على أرض الذعر مُكَبَّلَةً بقيود الوهن ، تجر خلفَها أثقال الألم. تنغرس

الأشـواك والعظـام والتراكيـب والأدوات الجارحـة الـتي خَلَّفَتْهـا شـظايا الانفجـارات والقذائف في قدميْه الحافيتيْن.. ممرات ودهاليز مُتَقَرِّحَة ومُتَعَفِّنَة تُفتح من جانبيْها أبواب جهنم حيث الأموات الفَزِعين.. يُرْمَي بالجثث غذاءً للجثث من أجل ضياء فجر جديد يُنْظَرُ إليها فيه وهي حية. (....) استدار الطبيب بعد أن رَبَتَ رأسه بسرعة كنوع من الاعتذار ، قبل أن يمسك بوريد رِسْغِها ، وأخبره بسرعة دون أن ينظر إليه:

-آسف. لا نبض!

بعثرت عبارةُ الطبيب كل شيء بداخله. مشهدٌ دامٍ وعاصفٌ وسريعٌ يتحرك فيه كل شيء باضطراب.. لا يستطيع استيعاب الأمر. أمسك برسغها الناعس. اعتصره وضغط على وريدها. ساد سكون مُطْبِق وكأن الحياة بأجمعها قد توقفت من حوله! وضع رأسه على قلبها وألصق عليها أذنه.. لا ضربات! (......) جمع شَتَاتَ رُوحه ، وخلع معطفه الذي تَحوَّلَ إلى قطعة بالية رَثَّة حملت معها كل ما عصف بالقرية ، ليغطيَها به قبل أن يذهب لعمل الإجراءات اللازمة لدفنها. نفض عن معطفه غبار الحرب بعد أن خلعه ، فتراقصت الريشة المتوارية في أحد جيوبه لتتمايل يَمْنَةً ويَسْرَةً في أحضان الهواء.. اتجهت نحو الأسفل مترنحةً لتلامس صدر ((نرجس)). غاص جسدُها والريشة تحت المعطف الذي بَسَطَهُ فوقهما. قطع خطوات ممزقة بقامته المنكسرة والمنحنية هَمّاً وحزناً عليها.

ددم.ددم.ددم..

ددم.ددم.ددم..

لقد شعرت بذلك!

قلبُها ينبض في صدرها)[1] ، ليضمها ويضم الريشة (التي باحت لهما بسِرِّها العظيم..)[2].

---

(١) ما زلت أحيا: ٤٣- ٤٥- ٤٦- ٤٧.

(٢) المصدر نفسه: ٤٧.

وإذا كانت الروائية قد وضعت القارئ في أمرين لهذا التشافي ، فلعل تَعَافيها على يد ((حسين)) كان بسبب الريشة التي وجدَتْها في كتابه ، التي حملت إليها كَمّاً كبيراً من محبته ورغبته وآماله في رؤيتها بخير. وبسبب ((حسين)) نفسه ، وبسبب كرامته المتعلقة بـ ((خضر إلياس)) — عليه السلام- كما اعتقد سكان القرية[1] ، فإننا سنلحظ أثراً للريشة من دون وجود(حسين) ، فهي من ساعدتْ(نرجس) على الولادة وحدها في عالم يعوم بالهروب من الحرب والتخفي في الغابات(تصارع آلام المخاض بلا زوج ولا أم ولا سند ولا معين. تدور حولها الحمائم وتطلق أصواتاً غريبة وترفرف لها بأجنحتها. رفعت رأسَها وصوبت صرختها نحو السماء: الرحمة يا رب! آلات حادة سارت من بين عظامها. يسحب الجنين أحشاءها معه. — رحماك يا رب! (تصرخ مختنقةً بوجه مُعْتَصِر). أمسكت بطرف معطفه الذي كان كلَّ ما تبقَّى منه وأطبقت بأسنانها عليه. نشف رِيقُها ، واختنقت ، وغابت للحظات رأت فيه وجه والدتها لِيَنْسَلَّ الجنين أخيراً وينزلق منها. سمعتْ صرخته ولم تتذكر الذي حصل بعدها. ما تتذكره أنها وجدته وقد غفى فوق صدرها على حين كانت الحمائم ترفرف من فوقهما. لم تسيطر على لهفتها في رؤيته ، ولم يمنعها ضعفُها من تفحّصه والتأكد من سلامته. اطمأنت ((نرجس)) إلى سلامة وليدها وتمام خلْقَته. إنها أنثى. تغفو فوق صدرها وهي ممدة على أرضية الغرفة المظلمة. تشبه ملاكاً صغيراً من نسيج النور يضيء لها الأرجاء بصورة لافتة ، فتظهر الحمائم المحدقات بسكون من جميع الأتجاهات. تطوف أنظار الأم على كل جزء فيها)[2] ، وحين وضعتْ نرجس طفلتها(سمراء) جعلتْ تلك الريشة في قماطها ، وبعد صراعٍ تعرضتْ له(نرجس) من لدن معتديينِ اثنين وقد استطاعت أن تتغلب عليهما لكنها فقدت ذاكرتها وهامت لتصل إلى (سعاد) التي تعرفها بأنها ابنة الشيخ (عبدالله) ، وتبقى في فقدان للذاكرة حتى يحدث الانفجار في السوق وتُقتل(سعاد) ، التي كانت تصطحبها معها ، فتعاد لها ذاكرة البحث عن

(١) ما زلت أحيا: ٤٧.

(٢) المصدر نفسه: ٨٨- ٨٩.

طفلتها ، وعن(حسين) زوجها بعد التفجير الذي يحصل ، لتبقى نرجس وفيها آثار من الجروح ليأتي (مجد) طبيب التجميل ويساعدها على تجاوز محنتها ، فقد عملت الريشة على تحصين طفلة رضيعة في عالمٍ مجهول في تلك الغابة ، وبقتِّ تلك الطفلة تدور حولها الحمامات لتستظلها وتأتي إليها بالطعام والمؤونة لتحافظ على بقائها (هي جالسة كملكة صغيرة على عرشها الذي اتخذ هيئة عش حمام كبير شُيد من سعف النخيل والريش وأعواد البرسيم والأعشاب ، تحيط بها الحمائم البيضاء ، وتدور حولها تحت شجرة زيتون في مشهد يصعب وصفه ، وترفرف بأجنحتها راحلةً صعوداً ، وقادمةً نزولاً ، لتقيها حر الجو وأشعة الشمس. تضع ريشة واحدة كبيرة دستها فوق أذنها في إحدى خصلات شعرها)[1].

لقد أسهمت تلك الفانتازيا على تحريك الواقع السردي من خلال شحن مفاصله ، وتحريك الأحداث لمزيد من الديمومة والحيوية ، من أجل إبقاء هذا العالم السردي حيّاً في البنية الروائية ، هذا من جانب فضلاً عن جانب إنساني آخر تمحورت حوله رؤى الروائية في المواطن الثلاث التي بدت بها (الريشة) منقذاً ، لتؤكد بها عالماً يعمّ به السلام ، إنما هو عالم حي وإلا سيكون الموت والقتل والفناء ، وإذن لا بدّ من أن تُسيّر الأمور إلى عقلٍ وسلامٍ ، وما استقدام الروائية لــ (سمراء) إلا لتنسجم مع هذا الطرح الذي يتماشى مع واقعنا الحالي (في الوقت الذي أنجبت فيه ((نرجس)) صغيرتَها ((سمراء)) ، أنجبت الحرب معها الوحوش والشياطين وآكلي لحوم البشر ، وأفرزتِّ عالماً جديداً مريضاً ومتوحشاً يحتاج إلى ترويض!.. جيل يتغذى على السلاح ، ويعيش بين فطريات وعفن الموت ، شريعته القتل ، ودستوره الدمار ، ولا من أحكام لِقصَاصه إلا أحكام السماء. جيل ينمو بسرعة ، وتنمو معه حروب جديدة تتكاثر وتَفتك)[2] ، ولذا كان لا بدّ من سلامٍ عارمٍ يجتاح مساحة الحرب ، ويطفئ سعير نارها ، وهذا ما نَشَدته الروائية إذ استعانت بــسلام الأديان والفلاسفة

---

(١) ما زلت أحيا: ١٩٧.

(٢) المصدر نفسه: ٩١.

والمفكرين والأدباء بعدما جعلتِ حمامات السلام تدور في مضمار بنيتها الروائية بدءاً (ألقت الشمسُ بشالها الذهبيّ على مدينة الموصل. حامت في سمائها ألف حمامة بيضاء تؤدي طقساً مقدساً...)[١] ، وانتهاءً بها ، كما أن للاستهلال الروائي دوراً في اقتياد السرد إلى مضامين سردية تنتهي بالسلام ضرورةً للتعايش الإنساني لتقاطع التوجهات التي تؤمن به معياراً تتوحد البشرية تحت مظلته ، وهو السلام الذي تحقق على يد(سمراء) حين اجتمعوا عندها فتحولت أسلحتهم إلى حمامات سلام ، فقد طرأ على المشهد تحولاً فانتازياً: (تقافزت الأسلحة التي كانوا يشهرونها في وجوهنا من أيديهم ، وخرجت الأخرى من مخابئها التي يحملونها في ملابسهم لتُقذف بسرعة ، تسحبها قوة مغناطيسية جبارة نحو الأعلى ، ولتتحول في لمح البصر إلى حمامات بيضاء ترفرف بأجنحتها سريعاً (...) استمرت "سمراء" في إطلاق صوت السماء لتحطم قضبان سجون الحرب وتدك به قلاع الدمار)[٢].

كما أجادت الساردة(آن باتينسون) في إقامة معاضدة سردية بين(حسين) ذي الأصول السومرية من الأهوار ، وبين (نرجس) وهي من الأصول الآشورية من الموصل لتعاضد هذا التعايش بين حضارات ما زالت تجد رسوخها في العالم.

ويتضح أن الحروب المتعاقبة قد قتلتِ جسد الحضارة ، وطمرتِ روحها في غياهب معتمة ، حين توجهت الرصاصات العدوانية صوب (حسين) (دموزي) ، وهو يبحث عن الحياة: (هوت الرصاصة الأولى لتمزق صدره العاري.. ومزقت الثانية أحلامه الفتية البسيطة وأمنياته المتواضعة.. ومزقت الثالثة صورة ((نرجس)) التي تقف فيها كحورية تحمل وليدها.. ومزقت الرابعة كل أبيات الغزل التي حملتها الحقول الخضراء عندما باحا لها بسرهما.. ومزقت الخامسة صورة الإنسانية الممتدة على اتساع الكون!)[٣].

---

(١) ما زلت أحيا: ١٥.
(٢) المصدر نفسه: ٢٠١- ٢٠٢.
(٣) المصدر نفسه: ١٧٢.

لقد بدأت تلك الرواية بالسلام وانتهتْ به بدءاً من صورة الغلاف والمقدمة ووصولاً إلى الحبكة الدرامية إلى نهاية الرواية.

كما أثبتت الرواية مركزية المرأة وهيمنتها السردية ، وأثبت النص النسوي وجوده في وجه العوائق التي تحول دون وقوفه في مصاف السلطة(البطرياركية) ، وأثبتتْ قدرتها على الإنتاج الحياتي في دورٍ جديد لا يقوم على التنميط أو الفرضيات ، وإنما في تشكيل معرفة بديلة تقوم علىً النظَر إلى الذات والآخر والمصير ، من خلال استنطاق المكبوت واللعب على الفضاء اللغوي والتربص بالتحولات الحاصلة في الزمكان والإنسان والوجود ، لإفراز تطور ملحوظ يعود بثماره على الأثر النسوي وتحريك الذات الفاعلة في تطوير المتن الحكائي والخروج من الاختفاء وراء جدار الذات الذكورية وما كرّسه من تغييبٍ مقصود للمرأة ، وجعلها وراء حواجز عديدة ، استنبطت تلك الإجراءات التابوات الثّقافية ، وأنتجتْ حركةً نسويةً متمثلة بطاقات كفوءة تدير دفة العلم والمعرفة ، من خلال التركيز على الشخصيات النسوية في التمثيل السردي فكانت(نرجس) هي التي تدير الحركة السردية على طول البنية الروائية فضلاً عن إسناد ذلك بالأساطير التي تؤكد دور(عشتار) و(سمير اميس) وأسطورة (الليدي ليليث)[1] .

لقد تباينت الأسطورة في استعمالها عند الروائيات ، وهنا استعملتها الروائية لتأكيد عالم فانتازي يؤكد وجود المرأة بوصفها علامةً دالةً على الوجود والحياة ، كذلك فإنّ الفانتازيا تعدّ أهم الروافد الفكرية والفنية التي تثري عالم الرواية ، وأنّ الشخصية الفانتازية كانت القطب الذي ينطلق منه الحدث فوق الطبيعي بعدما منحتها الروائية بعض الخصائص والطبائع لخلق واقع يثير الانتباه ، إذ من خلال هذه

---

(١) هي أسطورة رافدينية قديمة وجد اسمها على رقم طيني سومري، وتعددت فيها الآراء وكان منها: أنّ ليليث هي الزوجة الأولى لآدم قبل حواء، وقد رفضتْ أن تكون منصاعة لأوامره لكونها تضاهيه في الخلق، وأنها لا تفرق عنه، كما رفضتْ أن تمنحه السلطة عليها، بل لا بدّ أن تكون عصمة السلطة بيدها، ولما لم تحصل على ما تريد هربت من آدم، وأصبحت معشوقة الشيطان [ينظر: ليليث، ويكيبيديا الموسوعة الحرة ar.wikipedia.org]

الشخصية استطاعت أن تكشف عن مخبوءات الواقع والتعبير عن مآلاته ، كما حققت الهدف الفني في عرض الفكرة الروائية ، من هذا فقد عقدت تفاعلاً بين الشخصيات الواقعية والفانتازية لبلورة رؤية الرواية ؛ ذلك أنّ الرواية تعد المساحة المفتوحة على الواقع و(اللاواقع) ، وقد احاطت تلك الشخصية الفانتازية بالواقعين.

خطاب الصمت بوصفه قضية ما ورائية وحوار الموسيقى الدال

إنّ ثنائية(الصمت/الصوت) مكملة لبعضها البعض في تشكيل بنية النص الروائي ، وتبقى العلاقة مستمرة في التلاحم النصي عبر تلك الثنائية ، والتداخل بين طرفيها يشي بضرورة التوازي في المستويين لمنح المتلقي المزيد من المشاركة والانسجام والتأثير ، إذ تم تشكيلهما عن وعي قصدي لتنتهي العلاقة بينهما إلى تحديد الرؤية للقيمة الفنية والجمالية للنصوص الروائية النسوية ، ولعل هذه الآلية الفنية لم تكن جديدة العهد على تلك النصوص ، فقد عملت بها بعض الروائيات وأوردتها بعض الكاتبات في نصوصهن ، لكن الجديد فيها أنها تضيف على المشاهد الدرامية صياغةً تكثيفيةً عاليةَ المستوى ، وعلى النحو الذي يتلاءم وطبيعة مكوناتها الداخلية والخارجية ، هذا الاشتراك المقصود بين ثنائية الصمت والصوت إنما يكشف عن التحول المنهجي لإتقان عملية التواصل ، وتحفيز المدركات الحسية للمتلقي ؛ ذلك أنّ هوية النص إنما تكتمل باشتراك صوته وصمته في كشف دلالة الحدث ، وأحدهما يدفع بالآخر ليبلغ النص ذروته ويؤكد فاعليته ، شريطة أن يسهما في إثراء القيمة الفنية للنص الروائي ، ومن إعطاء النص دفقة تعبيرية أكبر نحو الواقعية ، وهذا ما سيمنح المتلقي المزيد من الإثراء الفني والدلالي ويرفده بالمزيد من الوعي من خلال إقامة علاقات جديدة من التناغم بين الصوت والصمت في النص الروائي ، فإذا ما تجاوز بالحوار إلى الكشف الذي يؤدي إلى الخلل وإرباك الموقف الذي يراد تجسيده ، فإنّ الصمت سيكون رديفاً فاعلاً لخلق رؤية جادة ورصينة وقيم فكرية تؤدي إلى

التباين الثقافي ، فتارةً يشتركان معاً في كشف دلالة النص ، وأخرى يتنازعان حينما يكون الحوار شاغلاً ومهيمناً على النص من أوله حتى آخره ، على أن يشترك المتلقي في هذا النزاع ؛ لأنّ تفرد الحوار هو إقصاء حقيقي للمتلقي عن التأمل والاستبصار ، بل للتعاطي مع الأحداث للوصول إلى استنتاجات ، كما أن الصمت مترع بدلالات القصد القرائي الذي يسهم في اختزال الفكرة وكشف رؤيتها ومحمولاتها وبذلك يكون محفزاً لمدركات القارئ.

فقد تقاسمت سلطتا الصوت والصمت محاور الصراع في الكشف الدلالي ، وبانَ أثرهما في توجيه العمل الروائي ، بل إنّ هناك من رأى أنّ وظيفة الصمت أشد وقعاً من الحوار وبديلاً أسمى في أغلب الأحيان ، وأنّ أثر الصمت يتجلى بما وراء اللغة[١] ، إذ ثمة مواقف لا يجسدها إلاّ الصمت مثل الاغتراب والوحدة وكذلك الألم[٢] ، ويكون الصمت أكثر بلاغةً وقدرةً على التعبير عن طبيعة تلك المواقف والانفعالات المصاحبة لها[٣] ، وأنّ تضافر ثنائية(الصوت/ الصمت) بأبعادهما ، سيكفلان بدورهما إنتاج معنى جديد ، كما يجعلان المتلقي يتوق إليهما مجتمعينِ في تضاعيف الرواية.

ونظرا لتكالب جراح الواقع ستخرج الساردة (نورهان) في رواية(صخرة هيلدا) للروائية (هدية حسين) منهزمةً الى بلاد أخرى ، وهي تحمل وجعاً متناسلاً وهموماً مفقّسةً ، فقد عاينتْ جراحَ وطنٍ كاملٍ أضافَ هموماً لأوجاعها ، فصوتٌ يدوّي وصمتٌ يتفجرُ ، وهي التي تخرجُ مهاجرةً ، وتحملُ حقيبةً صغيرةً تضع فيها أوراقها الرسمية ، كما تحمل (صندوقاً كبيراً وثقيلاً كانت محتوياته تتضخم سنة بعد سنة)[٤] ، كما لم تستطع الساردة(نورهان) التخلص منه ، وهي تذكر: (ولم ينفع كل ما فعلته للتخلص منه ؛ فقد فرض عليّ وجوده وأبى إلا أن يحمّلني عناء ثقله ، قلت:

---

(١) ينظر: ماوراء السرد ماوراء الرواية، عباس عبد جاسم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١،٢٠٠٥م: ٩٥.

(٢) ينظر: الصمت في النص المسرحي المعاصر، د. سافرة ناجي، جريدة الأديب الثقافية، ع٣٨، ٢٠٠٤م: ١٧.

(٣) ينظر: ماوراء اللغة الصمت- الجسد، د. سرمد ياسين، جريدة الأديب الثقافية،ع١٦، ٢٠٠٤م: ١٠.

(٤) صخرة هيلدا، هدية حسين، رواية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠١٣م: ٦- ٧.

لا بأس ما إنّ أعبر الحدود حتى تسّاقط أسماله وتموت ، لكن الأمر استغرق وقتاً أطول مما ظننت ، عبر الحدود معي ، دون أن يشاهده أحد أو تكشفه أجهزة الرصد ، وثمة صوت لا يفارقني منذ سنوات يرنّ في رأسي ويتلاعب بي ويأخذني بعيداً ولا يعيدني إلي.

لم يعدْ أمامي سوى الرحيل بعد مقتل أمي ، وكنتُ بحاجة لأن أعيدني إلى نفسي ، بعيداً عن أنهار الدم ، وبعيداً عن كل الذكريات التي تراكمت في صندوق رأسي الثقيل ، وأريد الانفلات من ذاك الزمن المتوحّش وسديم البلاد)[١] ، وعندما وصلتُ مدينة هاملتون سكنتُ في شقة صغيرة ليبقى معها ذلك الصوت المتواصل الذي ظل يرافق مسيرتها لتقول عنه(لا يسمعه أحد سواي ، أتكلّس في جلستي ، أتقوقع مثل حلزون ، وأدور حول حكاياتي المُعتّقة في منطقة الشك ولا أبلغ اليقين ، متسائلة وأنا أنبش في الصندوق الذي لم تكشفه أجهزة الرصد: أين هم أولئك الذين كانوا يضيؤون حياتي ، وأين من أمعنوا في شقائي؟)[٢]

فلقد عاشتْ شروداً ذهنياً ، تحاور ذاتها عبر صمت مطبق لا ترجعُ فيه للواقع ، حتى إن معلمتها (بريندا) لا تعيد انتباهها إلا بعد أنْ تضربَ على الطاولة مرات ومرات (تسألني بريندا كما في كل مرة: هيه ، بماذا تفكرين؟)[٣] ، فضلاً عن صمتها الذي تعيشه طوالَ يومها في شقتها وحدَها ، فهي لا تلتصقُ بأحد ولا تعرف أحداً من جيرانها ، وإنما تحسُ وقع أقدامهم حين يأتون ويذهبون ، وقد قالتْ عن نفسها (لو متُ هنا لايدري أحد بموتي ، رائحتي النتنة هي التي ستخبرهم أن ثمة جثة تتحلل بالجوار)[٤]

فصمتُ (المكان) عاملٌ مؤثرٌ لفتح مجال الحوار لذلك الصوت الذي يكتنز تاريخاً مؤلماً من الأحداث ، والزمكان ، والشخصيات ، فضلاً عن وحدتها: (وصارَ له صوت

(١) صخرة هيلدا، هدية حسين، رواية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠١٣م: ٦- ٧.

(٢) المصدر نفسه: ٨.

(٣) المصدر نفسه: ١٢.

(٤) المصدر نفسه: ٩.

عنيف يدق على أبواب رأسي فيوقظني من هدأة الليل ويشاغلني في ساعات النهار الممطوطة عندما يحرث بفأس حادة مسننة ، فيقتلع بذرات الهدوء والسكينة ويحولها إلى ركام)[1] ، هذا الصمت المخبأ تصفه حين تتأمله بأنه (كائن ناعم الملمس ، لكن ما إن أضع أطراف أصابعي عليه حتى يفز مثل قنفذ وتخرج إبره لتدمي أطراف رأسي ، وتغور إلى العمق وتعربد ولا جدوى من محاربته.. ها هو يضج بالرَّنّ والصرير والفحيح وأصوات كثيرة مختلطة تتخذ مساراً واحداً ، يرفع من عقيرته ويخرّب الساكن ويُخرج محتويات الصندوق ، ذاك الذي حملته وعبر معي الحدود ولم تكشفه أجهزة الرصد ، تبدو الأشياء فيه مثل جثث لم يبق منها إلا العظام والعيون المفقوءة ، أو مثل أحجار ثقيلة متكلّسة)[2].

وهكذا يحقق الصمت حضوره ، فضلاً عما تحمله الساردة من صمت ، وما يزاحم ذاكرتها من صوت ، كما أنّ نفسها مسكونة بالماضي ، إذ تذكر حين تقدّمت للمفوضية السامية لشؤون اللاجئين أنها كانتِ مرتبكةً ومرتعدةَ الجسمِ ، وعند انتهاء المقابلة اعطتها موظفة الهجرة ورقةً فيها عنوانٌ لأحد الأطباء النفسيين إذ تذكر (وبعد عدة جلسات مكثفة قال الطبيب في آخرها: إنك متشبثة بالماضي أكثر مما يجب ، وهاربة من الحاضر أكثر من اللازم ، وعليكِ أن تدرّبي نفسك على النسيان ، ولا أنصحك بالمهدّئات ، وما دمتِ بانتظار اللجوء فستجدين حياة جديدة في بلد جديد بانتظارك ، تفائلي وسيصبح الماضي في خبر كان. وها أنا في كندا.. أدرّب نفسي على النسيان)[3] ، ولذا كانتِ مهمومةً وأرداتِ أن تزيل هذه الهموم بسرد الحكايات ، ولما لم تجدِ من يسمعها في بلاد الغربة اتجهت نحو بحيرة(أُنتاريو) القريبة من سكنها ، وقد تابعت أمواجها وحركتها ، وقد أنصتت إلى موسيقاها التي شعرت بها وكأنها ترنيمةُ أمها التي تذكّرها بأنها امرأةٌ منفيةٌ وفاقدةٌ للحواس من دون أذنين وعينين ولا أصابع

(١) صخرة هيلدا: ١٠.

(٢) المصدر نفسه: ١٠.

(٣) المصدر نفسه: ١٣.

للمس ولا لسان للقول فهي كالحجارة الصماء ، ويظل الصوت يلاحقها وهي تذكر أنه يوحدها ويشظيها مما اضطرت للتعايش معه.

كما أن وجود الساردة (نورهان) في بلاد المنفى فضلاً عن معاناتها يجعلها أمام خيارات متعددة ، ولاسيما أنها تعاني الوحدة والفقد ، وليس ثمة من يسمعها ، لذا اتجهتْ نحو الصخور التي تحمل ذكرى حيّةً ، وقد وجدتْ عليها حفْراً تخليدياً لميتين يتذكرهم الأهل والمحبون منها(نحبك يا جون) (أنتِ معنا يا ماري)(لاننساك يا فرانك) وغيرها من العبارات مع وجود تاريخ الميلاد والوفاة ، هذه الصخور التي حفظتْ تاريخاً من المودة جعلتِ الساردة في استحسان لهذا الحفظ ، وتقدّمت في المتابعة فوجدتْ ما يوافقها ، إذ وجَدتْ صخرةً نادرةً فيٍ وجودها وشكلها (تلك الصخرة النادرة في وجودها وشكلها المنحوت ، كما لو أنها سفينة نأت بنفسها عن عمق الماء ولاذت بين شجرتين ملتزتين من الأسفل (مورياك يحبك يا هليدا) وبين الميلاد والموت عمر لم يشبعْ من الحياة ، عشرون عاماً ، وعلى مقربة من الصخرة مصطبة خشبية حائلة اللون بفعل الأمطار والثلوج أو حرارة الصيف والرطوبة ، وثمة قطعة معدنية مثبتة إلى ظهر المصطبة بالعبارة ذاتها)[1].

هذا الحجر المنقوش بتلك العبارات ، إنما هو صمتٌ يقول بصوته ، وهي صمتٌ وصوتٌ يتصارعان في داخلها (الصوت الذي يخرج من عمق الصمت ، أو ربما الصمت الذي يصرخ ويغتال الهدوء الذي أسعى إليه)[2].

لقد عملت الروائية على استقصاء الظواهر الفنية في بنيتها الروائية ، فلقد شهدت متواليات صمتية متكررة وبشكل متقطع تمهيدا لمتكررات أخرى ستطفو على المشهد لتبث قيم فاعليتها ، فيبتدئ الصمت كما تبتدئ الحيرة في البحث ، إذ لا شيء كالصمت قادر "على خلق شعورٍ بالفراغ اللامتناهي ، فالأصوات تمنح لوناً

(١) صخرة هيلدا: ٢٠.

(٢) المصدر نفسه: ٢٨.

للفراغ وتضفي ضرباً من الصمت المجسد عليه ، ولكن غياب الصوت يجعله نقياً للغاية ، ففي الصمت يتملكنا شعور بشيء واسع وعميق ولا نهائي"[١].

وعبر خطوات متتابعة من التلاحم بين مضامين(الصوت/الصمت) سيكشف النص الروائي عن(طاقات) هائلة من المزاوجة بين حدود الوعي للشخصية ، والمقاربات التأملية التي ستدعم الرؤية في مضمار النص ، ليتجسد صمت الفعل وينطلق الحوار الداخلي لإدانة الفعل الناشز على صمتية البوح.

و"إن ثنائية الصوت/ الصمت تتحول إلى بنية روائية تتحكم إلى حد كبير في الخطاب الروائي ، بأنظمة الصوغ وبناء الشخصيات ، وحركة الأحداث ذاتها"[٢] ، ولذا فإنّ الصمت "جزء أساسي متأصل في كل فعاليات الإنسان في أي مكان وزمان ، فهو يشكل في الخطاب المعرفي الإنساني جزءاً أساسياً"[٦] ، واتضح من خلال هذا الصمت أنّ ثمة مسكوتاً عنه يعوم في مخبوءات الزمن ويحتاطه اضطراب متعدد يدفع نحو الشك والخوف ، مما سينتج هذا الصمت عبارات يغلب عليها طابع الحزن والقلق ، وهي من ستهيمن في النص فتُشكّل كلماته وتطغى على رؤيته ، وتعمد إلى إبراز معطياته الفنية بصيغة تُثير الانتباه وتدفع نحو مغزى ذلك السرد.

هذا الصمت يؤكد حضوراً للمغيّب في تراكيب تتشظى بتأملات متجانسة ومتناغمة ، كما أن سمة الاتساع في الأفكار والرؤى هي إحدى الدوافع التي دفعت بالروائية إلى إيراد ثيمة الصمت في نصوصها الروائية ، وهي إنما تعبّر عن الرغبة الكامنة في ذاتها ، ولذا فقد وجدناها غير مرة تنشغل بتأطير الكثير من نصوصها لتمتاح نسيمها وتجد صداها في بؤرة الصمت المشع بالدلالات ، التي تنم عن تداخل في الأبعاد وتزاحم في الرؤى ، وهذا ما يدعم تجربتها وهي ترتكن إلى لحظة جمالية متدفقة بالانثيالات الفكرية.

---

(١) جماليات المكان، غاستون باشلار، ترجمة غالب هلسا، دار الحرية، بغداد، ١٩٨٠م: ٧٨.

(٢) ثنائية الصمت/ الصوت بنيةً روائية قراءة في رواية (اعتراف كاتم صوت)، فاضل ثامر، جريدة الأديب الثقافية، ع٣٤، ٢٠٠٤م: ٧.

وهذا ما سيثير بدوره انفعالاً فنياً جمالياً ، ومن خلال هذه التشكيلات المتناظرة التي حققت التوازن والتنوع ، والتي أفرزت القوة في التأثير الفني في الرواية ، وكشفت أبرز المعطيات التي أسهمت في تفجر الطاقة الجمالية الكامنة ، أخذت الرغبة تتنامى في إضفاء عامل الصمت الذي يؤسس بدوره وظيفةً تعالقيةً مع الصوت.

لقد كانت تلك الأسئلة المطروحة إنما تفضح تمزق الذات وانشغالها بما يحاصر التجربة الإنسانية ، كما تكشف عن ضرورة المعرفة لتداعيات الواقع ، وأنّ تلك الحواضن المعرفية ستسهم في إعادة التوازن وترسيخ الوعي الفاحص ، فهي مشروع يندرج ضمن اندماج الرواية بالواقع ، وكونه يضطلع بمهمة معرفية تدفع نحو الاستقراء والاستنتاج وتدعو للتأمل الفكري.

وبهذا فهي كلما لاذت بالصمت ظهر الصوت ، فهما صنوان لا يفترقان: (ومادمتُ في مكان هادئ فإن الصوت يعلو)[1] ، سيتمفصل في المحاور السردية وعلى مدى روايتها التجاذبات بين ثنائية (الصمت/الصوت) ، وهي تحاور الصوت مرة ، وأخرى الصمت حتى تقول(صمت وصوت لا يتبادلان الأدوار بل يقومان بدور واحد ، يلتصقان حدّ التطابق وتلاشي الحدود بينهما ، ليس ثمة تناقض بين صمت وصوت ، بل صمت فاضح يضج كأنه يريدني أن أفتح الباب ليدخل ، مع أنه داخل رأسي مستوطن وراسخ مثل حكاياتي ، وإن كنت أحياناً أسمعه يأتي من الخارج ، فهل كان قد خرج من رأسي قبل ذلك ثم عاد؟ هل ترك بعض أذرعه وراء الباب فراحت تلك الأذرع تطرق الباب؟ صرخ الصمت/ الصوت بهدير واضح)[2] ، وأن (الصمت والصوت شيءٌ واحدٌ لا يمكن فصله أو فصامه ، لم أكن على يقين لولا إصغائي بعمق إلى ضجيج الصمت وتحوّله إلى موسيقى كونية ، يمكنني الجزم الآن بأنهما شيء واحد ذاك الذي يعبث برأسي منذ سنين)[3] ، ولذا فهي أراداتِ أن تفرغ

---

(١) صخرة هيلدا: ٣٤.

(٢) المصدر نفسه: ١٤٣.

(٣) المصدر نفسه: ١٥٦.

صندوق رأسها بالمخاطبة مع تلك الصخرة ؛ لأنها تريد ذاكرةً بيضاءَ ولذا قالتْ: (قرب صخرة هيلدا سأعلن موت الماضي وأخرج إلى الحياة أمرأة بلا متعلقات)[١] ، وما سَرَدَتْهُ إنما هو نزيفُ ذاكرةٍ فهي تريد لشجرة رأسها (العتيقة أن تنفض أوراقها فيعود خالياً ونظيفاً من تلك الحكايات اليابسة والمتعفنة منذ أمد بعيد)[٢].

لذلك فهي قد عملتْ على التخلص من ذلك الصوت لبقاء الصمت حين تكلمتْ إلى صخرة هيلدا بكل ما في الماضي من آلام وهموم ، لذا أصبح صندوق الذكريات فارغاً حين تخلصتْ منها ، كما نصحها الطبيب للتخلص من الماضي والتطلع إلى المستقبل.

كما أن مشتركات الصمت الداخلي ، وصمت مكان سكناها ، ومكان لجوئها للصخرة ، وصمت الصخرة ذاتها كانت عوامل في مواجهة صوتٍ تحمله ، وانتهى ذلك الصوت بمندلفات صمتية متعددة أدتْ إلى تبدده لاستطلاع واقعٍ جديد يخلو من الصوت "إن الصمت خطاب خطر وهو الشكل التعبيري الأمثل ، ودراسة الخطاب السردي من خلاله بإمكانها أن تؤدي إلى فهم متميز للجنس السردي ، وهو إلى ذلك جديرٌ بأن يعمق فيه النظر"[٣] ، ولعل الدافع الذي حدا بالساردة (نورهان) إلى لجوئها في البوح لصخرةٍ ، إنما هو عدم تصديق صديقتها (سارة) لما تسرده من حكي عن همومها المغمورة ، على الرغم من حقيقة تلك الحكاية التي قالتْ عنها الساردة (نورهان) إنها (نامت أعواماً طويلةً في دهاليز رأسي ، وذات صيف لا أتذكر في أية سنة ، بعد سنوات من اجتيازي لطفولتي أخرجت سري المدفون في قبر جسدي ، دلقته أمام سارة عندما كنا نلعب لعبة التذّكر والبوح ونخرج أسرارنا الدفينة ، كانت سارة قد بدأت حكايتها وأخبرتني أن ابن خالها تحرش بها عندما كانت بعمر الثمانية أعوام ، تربص بها عند الساقية واستدرجها إلى كثافة الأشجار القريبة ، تلمّس

---

(١) صخرة هيلدا: ٢١.

(٢) المصدر نفسه: ٤١.

(٣) بلاغة الصمت من خلال نماذج من الرواية العربية، د. علي بن الحبيب عبيد، www.m.a.arabia.com

جسدها نقطة نقطة ، تكرر الأمر مرتين وفي الثالثة ضبطه خالها ورفعه من على جسدها وألقاه على الأرض وهو يصرخ: عندما تكبر ستتزوجها يا حيوان ، وما أن انتهت من حكايتها تلك وأخرجتُ أنا سري الدفين حتى ضَحكَتْ عالياً ، احمرّ وجهها وبرقت عيناها بالدموع كما يحدث كلما ضَحكَتْ من أعماقها ، وكنتُ أنظر إليها بعينين مستغربتين وغاضبتين: هل في تلك الحكاية ما يستوجب الضحك؟ حين كفّت عن الضحك ومسحت بقايا دموع قالت: يا عزيزتي نورهان ، ليست هذه هي المرة الأولى التي تختلط فيها الأمور لديك ، ما حدث لتلك الطفلة ليس أكثر من حكاية في فيلم سبق أن حكيته لي ، أليست تلك الطفلة هي سميرة أحمد؟

كأن سارة صفعتني حين نفت أصل الحكاية في ذلك الوقت ، ورمتني إلى وضع مربك)[١] ، ولذا لجأت إلى صخرة هيلدا إيماناً منها بـ (أن لا أحد يسمع حكاياتي ، لكنني أسمع نداءً في رأسي يقول: انزلي قليلاً ثم سيري إلى الشجرتين الملتزتين ، هناك ستجدين من يصغي إليك أيتها الغريبة.. أتبع النداء وأقترب من صخرة هيلدا ، أقول لها كما لو أن هيلدا ترقد تحتها: جئتك من أقبية الدخان والخذلان ، من بلد هو الوحيد في العالم يقيم مهرجانات للأحزان ويتوجّس من الأفراح والمسرات)[٢] ، لتتأمل العبارة المكتوبة عليها(مورياك يحبك يا هيلدا) وتتوجه إليها بأسئلةٍ كثيرةٍ ، وتكتشف فيما بعد أن ثمة تقارباً بينهما في الفكرةِ والشخصية والمدةِ الزمنية ، مع اختلاف المكان ، ولعل تجربة فشل الحب مع (شاهين) الذي تمسَّك بالحرب وبأنواط الأكاذيب ومستحقات القتل لينتهي معها (لم أعد أعرفكِ ، قلتُ: ولا أنا أعرفكَ.. صوته وصوتي مستعاران من زمن خلخلته الحرب ، وبرغم مرور السنين إلا أنه لم يسقط من رأسي)[٣] ، فهو ليس مثل الحكايات التي تتدحرج من رأسها وقد لا تعود.

إنّ الساردة (نورهان) تعاني من خذلان الصديق والحبيب ، وقطع رأس والدتها ، وظروف أخرى حالكة لا تقل عن ذلك ، ولعلّ من أكثرها ضياعاً ذلك الاغتصاب

---

(١) صخرة هيلدا: ٥٠- ٥١.

(٢) المصدر نفسه: ٤١- ٤٢.

(٣) المصدر نفسه: ٥٣.

الذي حصل من يدٍ صنعت لها البؤس وهي (أصابع تبحث عن شيء تعرفه ولا تدركه الطفلة ، كادت تصرخ ، ظنت أول الأمر ، وهي بين النوم واليقظة ، أن حيواناً زاحفاً تسلل من بستان الخس ، كانوا قد حذروا الأطفال من تلك الحيوانات الزاحفة التي تكثر في المنطقة ، أرادت إزاحة تلك الأصابع وهي تحرك جسدها المرتجف تحت الأغطية ، أما صوتها فقد أسكته الفزع ، ستعرف بعد لحظات أنها يد بشرية وليست حيواناً زاحفاً ، وقبل أن تُحل عقدة لسانها وتصرخ تحكّمت بفمها يد أخرى ، فيما اليد الأولى عرفت طريقها بين ساقيها عند الصباح لازمها بكاء متواصل ، فما كان من المرأة التي جاءت بي سوى إعادتها إلى بيت أمها. تلك هي الحكاية التي نامت أعواماً طويلة في دهاليز رأسي)[١].

فهي تتسربلُ بالصمت والصوت لكونهما يسكنان في ذاتها ، وصخرة هيلدا صمتٌ يتفجرُ بالصوت ، تلك الصخرة الحيّة بالذكريات ، وهي إنما تخاطبها بالروح (أعذريني أيتها الروح فأنا لم أجد من أبوح له سواك)[٢] ، بل يتعاظم البوح عند الساردة (نورهان) حين يتشظى الألم في الذات الإنسانية ، عندها ليس ثمة فرق بمن هو على قيد الحياة وبمن يغادرها وبهذا فإنّ (حجم خساراتنا ليس أننا نغادر الحياة ؛ بل لأننا نغادر ذواتنا حين نكون ما نزال على قيد الحياة)[٣] ، هذه الانعتاقة من شرنقة التقيّد ، إنما هو الوعي لتوجه الروائي نحو الحرية الإنسانية ، ولا سيما أنّ الحرية التزام ، ومثابرة وعمل دؤوب وقدرة على الاختيار والانتماء وصنع القرار القادر على تحمل المسؤولية ، والمثقف ليس واعظاً ولا زعيماً يمتلك سلطة ما ، بل هو إنسان يمتلك وعياً وخبرة حياتية ويمتلك إلى جانب ذلك قدرة وأدوات معرفية تمكنه من التعبير عن ذلك الوعي بالحياة كاشفاً عن جوانبها المهمة ، ومضيئاً بذلك مسالك وطرق تهم القارئ ، كما أنّ الإنسان من أشد المخلوقات توقاً إلى التحرر من القيود التي تزخر

---

(١) صخرة هيلدا: ٥٠.

(٢) المصدر نفسه: ٦٢.

(٣) المصدر نفسه: ٦٤.

بها الحياة ، ففي كل منظومة من المنظومات في الحياة ، في الطبيعة أو في المجتمع تنهض القيود متحديةً إرادة الانسان ، وهو على الرغم من إدراكه أنّ الحياة هي أقصر الطرق للوصول إلى الموت ، فإنه يضحي بكل نفيس في سبيل تحقيق هذه الإرادة المتحررة[١].

وتستمر الروائية (هدية حسين) بالأسئلة المعرفية ، وعلى لسان ساردتها (نورهان) في مخاطبتها لصخرة هيلدا والمحاورة معها والمناجاة ، لتقول لها: (أسرارنا يا هيلدا هي التي تقتلنا حين تتراكم مثل جبال وتغور في أرواحنا ، إنها دائماً تعلن النفير وتستعد للحرب ، حربنا غير المرئية مع القدر ، التي لا تستريح الا بسحقنا)[٢] ، وهي ترى كل الحوارات والأسئلة معها على شاشة مخيلتها (هل تصدقين يا هيلدا بأنني أراكِ على شاشة مخيلتي)[٣] ، ويستمر الصوت ضارباً بقوة وترتفع حدّته ، ولعل قصص (شبّان وفتيات وأطفال ونساء حتى شيوخ مرّت على رقابهم السكاكين والسيوف أو تقطعت أوصالهم وهم أحياء ، وأمي ليست استثناء عنهم ، ناهيك عن أولئك الذين دفنوا في مقابر جماعية أو ماتوا اختناقاً بالكيمياوي قبل

سنوات ، هكذا كنت أستلهم السلوان من فواجع الآخرين لأخفف من وقع ما أصابني بعد مقتل أمي)[٤].

وتبقى تسرد أدراج ذاكرتها وأسمال حكاياتها ، فقد تشكّل الصمت عندها من حكايات مؤلمة فصوت أمها (نو..ر..ها..ن)[٥]. المذبوح وصوت شاهين الذي خذلها ، وصوت الأحداث فضلاً عن صمت الاغتصاب ، ولذا فهي بين عالمين من الصمت والصوت (آه يا هيلدا أنا الآن في البرزخ الضيق بين الحقيقة والوهم)[٦].

---

(١) ينظر: في إشكالية المصطلح، د. بشرى البستاني، جريدة الأديب الثقافية، ع٥٢، ٢٠٠٤م: ٥.

(٢) صخرة هيلدا: ٦٥.

(٣) المصدر نفسه: ٦٧.

(٤) المصدر نفسه: ٨٠.

(٥) المصدر نفسه: ٩٧.

(٦) المصدر نفسه: ١٠٧.

ويظل صمتها يلاحق وجودها لتبوح به بين الفينة والأخرى ، وهو ما حصل لها في طفولتها من موت معنوي ظل يرافق حياتها ، وهو الخوف الذي قالتْ عنه حين امتدّ اليها في جنح الظلام (يطن ذاك الخوف الساكن في أعماقها فتخال الأصابع تمتد إلى ما تحت ثوبها ، فترتجف وتصرخ من شدة الهلع ، الخوف يا هيلدا ظل ملاصقاً لخطاها كظلها)[١] ، وتستمر بسرد وجعها الدائم وماجرى لها في (المرة الأولى لم أعرف أصابع من حرثت في جسدي المدفون في قلب الليل ، والمرة الثانية رجل سلطة ، فكيف تكون أصابع من هو أعلى منه؟)[٢].

هذا التفاعل والحوار مع الصخرة نتج تفريغاً للهموم ، لتذكر أن حزنها لم يعدْ موجوداً ، وأنه غادرها ، وأن جميع تفاصيل حكاياتها (تدحرجت مثل صخرة كبيرة من قمة جبل شاهق وتشظت في واد سحيق)[٣].

لهذا يكون الصمت محوراً يؤسس لإستراتيجية الخطاب الروائي ، مما ينتج اتساعاً وشموليةً في بنية النص التي تدعو إلى التفاعل الثقافي والفكري ، وملاحقة عناصر التطور لاكتشاف أسرار النص الكامنة التي تختفي وراءها الرغبات الغائبة ، وبهذا يكون المتلقي مركزاً محورياً في إنتاج الرؤى واستكناه خصائص النص ، وإنما تؤشر تلك الخصائص ولادةً حيةً للمشاهد الروائية النابضة بالحركة ، إذ إنّ هذا التواشج بين متناقضين ظاهرياً ومتناغمين داخلياً إنما يخلق طاقات هائلة من المزاوجة بين المعاني الزاخرة بالدلالات وتمثلاتها في الوعي بغية المبادلة الفكرية ، كما أنّ التماسك بينهما في بنية النص الروائي سيعزز من القدرة الإيحائية للنص ، ويحقق قدراً كبيراً من المعايير الفنية التي تضفي على النصوص الكثير من الأبعاد المعرفية والثقافية والجمالية ، كما أنّ هذا التعالق الفني بينهما يمنح النص حركية التأثير

(١) صخرة هيلدا: ١٢٦.

(٢) المصدر نفسه: ١٦٣.

(٣) المصدر نفسه: ١٧٨.

والانفتاح ، وبهذا يكون النص متدفقاً بالقيم الفنية التي تضفي الخصوصية في منظومة البناء الروائي.

فإذا كانت واجهة النصوص تكشف بالحوار عبر موجهات قرائية منطوقة ، فإنّ كوامن النص تتضمن رموزاً وأحاسيسَ يصعب ترجمتها إلاّ بالصمت ، لتكريس طاقاتها التي تندغم في النص ، وتبعث فيه الحيوية ، وبوسائل عديدة تدعو إلى الإقناع والإمتاع ، كما أن تجسيد حركة الصراع سيخلق –بالضرورة- فضاءات دلالية وإيحاءات رمزية ، هي الأخرى ستشكل حيزاً مائزاً في الخطاب الروائي.

لقد أخذ الصمت تدرجاً منطقياً ثم بعد ذلك سيشترك الحوار مع الصمت الضمني في الحديث فإذا أفضى الأول إلى الإيضاح والكشف ، ساهم الآخر في التشخيص والتعدد الدلالي والقرائي ، وإذا ما دعا الأول إلى الانسجام ، فإن الآخر يدعم الاتساق ويوسع من حركة الدائرة التأويلية لتتناغم الحركة الخارجية بالحركة الداخلية ، وبهذا تكون عملية القراءة عملية تحفيزية ممّا تدعم احتمال المعنى ، وتدفع إلى تعدد أنظمة النص لمواجهة الإحباطات النفسية ، لتصبح الرؤية ممكنة الإنجاز عبر مزيج جدلي (صوتي-صمتي):

لقد عملت تلك الثنائية على جدل متحرك داخل بنية النص الروائي ، مما أسهم في تصاعد الأداء الدرامي فيه ، كما تحاول أنْ تحرّك بؤرة العمل الروائي لتكشف الأبعاد الفنية ، وهذا ما يدفع بالمتلقي إلى حركة التأمل لاكتشاف تلك الأبعاد والإمعان طويلاً في مشاهدها لاستقراء ملمحها الإبداعي عبر التنامي والتدرج.

وتحدّث الناقد فاضل ثامر عن ثنائية (الصوت/ الصمت) قائلاً: "إن هذه الثنائية الضدية ، هي ليست مجرد علامة لسانية عابرة أو جزئية ، بل تتحول إلى بنية سردية تحدد إلى حد كبير أوليات السرد ومستويات التبئير ووجهة النظر والرؤى ، مروراً بوظيفة البنية السردية وانتهاءً بالاستنطاق الدلالي للنص السردي في قدرته على التدليل"[(١)].

---

(١) ثنائية الصمت/ الصوت بنيةً روائية قراءة في رواية (اعتراف كاتم صوت): ٦.

وبهذا فقد تركَ الصمتُ أبوابَ أسئلته تدور في فضاءٍ معتمٍ في رواية الروائية (إلهام عبد الكريم)(الصمت) ، كما ترك أسئلة الضياع واستفهامات التشرد وتعجبات الأولاد(رياض وأحمد وعتاب) حين جعلهم يدورون في محورٍ متعرجٍ ، إذ أصبح الصمت ظلاً لكل واحد منهم يقوم بحفظ خطواتهم وتحركاتهم ليبوح فيما بعد بتاريخهم ، وظل مدار السرد في الرواية يتمحور بين ضميري الغائب والمتكلم.

وتطرح الرواية صمتها حين بدأت بموت أم الأولاد الثلاثة ، التي ماتتْ معها حقائق وجود الأبناء ، كما يبقى استفهام الصمت عن والدهم! ، وبذلك شكّل الصمت رديفاً فعّالاً مع شخصيات الرواية ، وتشتد ذروة النص الروائي بموت الأم ، ويتعقد المشهد السردي أكثر وتتصاعد ذروة الصمت ، فهل تتحمل امرأةٌ الصمتِ وحدَها المسؤوليةَ الجنسيةَ ، ألم يحول الرجل فعل الجنس إلى قوة تدميرية؟! حين يجعل الغياب يدور حوله الصمت ، فقد أدى غياب الرجل الحقيقي إلى غياب الأم رغم حضورها الطبيعي ، كما أدى إلى غياب الكلام ليحل الصمت بديلاً عن ذلك[1] ، ولذا دارت في فلك الصمت حياة ثلاثة أبناء وأمهم فحفظ أسئلتهم التي أنجبت أسئلةً شتى ، وهي تعوم في فضاء الضياع والاغتراب النفسي.

ويتشكل هذا الصمت على أنه المعرفة الدالة التي يبحث عنها هؤلاء الثلاثة ، ليتشكل السؤال عند السارد(رياض): (أنا والصمت ، صمتها الذي غلف حياتها وحياتنا كل تلك الأعوام المنصرمة دون مبرر منطقي أو سبب نعرفه)[2] ، أما والدتهم فهي تلتفع بالصمت منذ عملها الذي لم يُكتشف إلاّ باصطحاب الأم ابنتها (عتاب) معها إلى العمل ، فعرفت (عتاب) أنّ والدتها تعمل في حمام النساء.

ويتخذ الصمت واجهةً حياتيةً لتلك العائلة ، فعندما تموت الأم يدخل (رياض) غرفتها ليجد في خزانة أمه صرةً صغيرةً يوجد فيها قميصٌ أبيضُ لا يرتدي أهل محلتهم مثله ، كما وجد مبلغاً من المال ادخرته من عملها ، ويستمر بالبحث فيجد

(١) ينظر: قسوة الكتمنة.. في (صمت) الروائية الهام عبد الكريم، مقداد مسعود، موقع النور www.alnoor.se

(٢) الصمت، إلهام عبد الكريم، رواية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠٦م: ٩.

قرآناً ذهبياً نُقِشَ عليه حرفان لم يستطع فكَ رموزهما ، وتظل الحيرة ترافق السارد (رياض) فيذكر: (ظل يلازمني ، أعني هاجس البحث عن الرجل الآخر الذي أفترض أنه أبي ولا أملك دليلاً على فرضيتي غير تلك النظرات الزائغة التي كانت تسبغها أمي على وجه أخي الصغير وأقول إنه يذكرّها به ، قد لا يكون شكله متطابقاً مع شكل أحمد إلاّ إيحاءً أو بومضة واحدة فكثيراً ما يحدث أن نشبه أحداً بآخر لالتفاتة أو غمضة عين أو حركة عابرة)[1].

ولم تعطِ الروائية إلا ومضات عن أشخاصٍ قد يكونون أقرباء ، أو أصدقاء لهم حين يذكر رياض ذلك الرجلَ الذي كان موجوداً قبل دخول النساء إلى الغرفة لتغسيل الأم بعد طلوع الفجر بقليل ، وعن ذلك الرجل الزنجي الذي كان مواظباً على حضور مجلس العزاء ، وهو ذاته الذي جاء بالورقة التي تثبت ملكية الحمام لعتاب (بهذه القسوة اصطدم اللونان ومن شدة اصطدامهما مزقتني الشظايا المنبعثة من فراغ التذكّر إرباً.. رجل أبيض يأتي في الظلام ويغادر لحظة انبعاث الضوء الفضي في ثنايا الليل ، وأسود لا يأتي الاّ في وهج من نور يعرض ملامحه وهيئته بدون تحفظ أو خوف.. مم يخاف الآخر؟ لا أعلم ويبدو أنني لن أجد منفذاً في هذا البحر المتلاطم الحالك.. علي أن أصبر وأواصل البحث حتى آخر لحظة أمل تغطيها آخر لحظة يأس..)[2] ، وهو إنما يقف في نقطةٍ بين مسارين أحدهما في تضاد مع الآخرى ، بين الضوء والظلام ، وهو ناتج صمتٍ تركته الأم لتأويلات مفتوحة ، ويمتد هذا الصمت ليشمل بيتهم الذي يسكنون فيه والذي ينفتح من الخلف على بستان كبير.

ويطفح الصمت بأسئلة متكررة: لمن هذا البستان؟ وعائديته؟ بل تزداد حدّة الصمت حين يصرّح الفلاحً(سوادي) لبقية الناس الذين ظنوا أنّ (رياض) هو من تجاوز على الفلاح سوادي وضربه ، ويخبرهم بكذب ظنهم ، كما يعلمهم أنه سيد الأرض ، يقول السارد (رياض): (فتحت الباب ويا للدهشة انفتح البستان أمامي كله.

---

(١) الصمت، إلهام عبد الكريم، رواية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠٦م: ٣٧.

(٢) المصدر نفسه: ٣١.

رحت أركض صوب الأصوات.. كان سوادي يستلقي تحت نخلة وسط بركة من ماء ودماء.. شخص سوادي باتجاهي انتبه الآخرون إلى نظراته وما لبثوا أن تركوه وهجموا علي.. تحامل الرجل وأطلق صرخة واحدة بكل ما لديه من قوة ، وقال اتركوه.. بعد رحيلي ستغدون عبيداً لديه ، إنه سيد الأرض وليس عليكم إلاّ الطاعة)[١].

أما الأخ الآخر (أحمد) فهو يعمل في الميناء بتحميل وإنزال البضائع ، ليتيح له هذا العمل فوائد عديدة: منها الانتقال بين مدن العراق من خلال المراكب الصغيرة ، كما استطاع أن يتعلم لغات متعددة ، وأنْ يلتقي بالرحالة والمستكشفين ، وأنْ يسجّل اسمه في مدوناتهم الكتابية عبر التحاور معهم والمشاركة ، ولعل الحدث الأهم في حياته هو ما أخبره به أحد العمال عن أحد الرحالة وهو يُفتش عنه ، وذهب السارد (أحمد) إليه والتقى به وأكرمه ، وظل مرتبطاً به حتى وفاته وقبل أنْ يموت أعطى أحمد خارطته وكتاباته في خُرَّجٍ: (كان الرجل الصامت معلمي وكان صمته مدرستي لقد رأيت الدنيا بعينيه الكليلتين عبرت الجبال وجدفت البحار وسرت في الحقول والسهول رأيت وجوهاً سمراً وشقراً(...) أحببته بكل ما لدي من حرمان وحفظت وصاياه وتعاليمه السرية المشفرة بالصمت..)[٢] ، وأصبح السارد (أحمد) يُفتشُ في الحقائق المعرفية ، ورحالةً يجوب المدن والجبال والبحار ليكون سندباد البصرة (كنت أدّخر تذكاراتي لدى عتاب وأشعر بإحساسها العالي بالمسؤولية وحرصها الشديد على ما يودع لديها وإدراكها ما يمثله من أهمية لدّي ، وأعود لأجمع ثروة تذكارات أخرى ، تلك هي قصصهم وحكاياتهم عن بلدانهم أو أهوال الطريق وغرابة الحياة ويضحكون وهم يقولون أن السندباد ابن البصرة هو من علّمهم فن القص وزرع في نفوسهم حب السفر والصبر على الأهوال حيث إنه ما من مرة وقع فيها في مشكلة إلاّ وقد نجا ، وهم مثله لا يأبهون لأهوال الطريق و مخاطره من أجل المعرفة.. ويأخذني العجب وأنا أدرك أهمية المعرفة فأنطلق في تجسيد صورة تدركها حواسي

---

(١) الصمت: ١٨٠- ١٨١.

(٢) المصدر نفسه: ٧٦.

فينفتح الكون أمامي نافـذة على بستان مزهر)[1] ، بل أتاحتِ له الأمور أنْ يفتشَ عن المعرفة ، ويبحث عن المسكوت عنه في ظل صمت مطبق لا يفصح عن الأهوال الزمنية ولا ضاغط المكان ، كما لا يبين سعة الحدث وصخبه ، وهذه المدارات الضاجة بالاغتراب والصمت يمكن أنْ يدور بها السارد أحمد ولا سيما أنه رحالة "وتعدُّ الرحلة أرضية خصبة لنمو الاغتراب ، لأنها تعني الانفصال عن الذات أو عن الآخر ، إذ يبقى الوداع هاجساً نفسياً يلاحق الإنسان وينذره بعدم الاستقرار ، مما يُشعره بالوحشة والاغتراب حين تتواشج الأحاسيس المختلفة مُخلّفة ذلك الإحساس المؤلم"[2] ، كما أنّ بعض هذا الاغتراب إنما هو أمر ناتج عن ظروف الحياة المعيشة في هذا العالم الذي يتسم باللا معنى والعبثية ، بل يتجلى الاغتراب عند سارتر بانعدام الحرية الإنسانية ، كما يضيف له عوامل أخرى منها القهر والاستبداد والتعذيب والاستعمار [3] .

ولا يقتصر هذا الاغتراب على شخصيات العمل الروائي بل على المشاعر التي تكتنف النفس الإنسانية ، التي تتأثر بالعوامل الذاتية والموضوعية فمن حيث المضمون يعمل الإغتراب على تثبيت حضوره فيصيب مضمون الفن ، أو روح العملية الإبداعية ، فيغير قانونها ، ويخلق انعطافةً تغير ملامحه[4] ، كما يعد الاغتراب من أكثر الظواهر قسوةً في حياة الإنسان والمجتمع ، إذ لا تقتصر على البعد الاقتصادي أو الاجتماعي أو النفسي ، إنما تتعداها إلى التفاعل الذي يحدث بين هذه الجوانب ، وسطوة كل ما هو مادي وغير إنساني[5].

---

(١) الصمت، إلهام عبد الكريم، رواية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠٦م: ٧٢.

(٢) الاغتراب في الشعر العراقي في القرن السابع الهجري، د. أحمد علي إبراهيم، ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠١٣م: ١٣٢.

(٣) ينظر: سارتر فيلسوف الحرية، محمود رجب، مجلة عالم الفكر، القاهرة، ع ٢٥، ١٩٦٧م: ٤٨.

(٤) ينظر: الإغتراب في الفن، دراسة في الفكر الجمالي العربي المعاصر، د. عبد الكريم هلال خالد، منشورات جامعة قار يونس، بنغازي، ليبيا، ط١، ١٩٨٨م: ١٣٢.

(٥) ينظر: التجريب في القصة العراقية القصيرة حقبة الستينات، حسين عيال عبد علي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠٨م: ٩٧.

إنّ اختيار شخصية السارد (أحمد) قد عبّرت عن اغتراب الروح ، وهي شخصية تجوب المدن للحصول على المعرفة ، فضلاً عن الاغتراب الناشئ من الصمت الذي يحيط بعائلته ، إنما هو اختيار تبتغي من ورائه الروائية الدخول إلى عالم الرواية بطريقة تجريبية ، إذ من النصوص السردية العربية التي تنفتح على التجريب كتب الرحلة ؛ ذلك أنّ الرحلة تنفتح – بسبب طبيعتها- على التجريب في مستويات الزمن ،كذلك أن الشراكة بين الذات والمكان فيها تجعل منها مجالاً ممتازاً للتداخل ، ففيها متّسع لحاضر البطل ، أي زمن الأحداث ، ولحاضر المؤلّف ، أي زمن الكتابة ، ومنفسح لذكريات الكاتب في مراحلَ مختلفة من عمره ، وما من شك في أن التلاعب بزمن السرد هو نتيجةُ تداخل الحوادث أو اختلاط حاضر السرد بذكريات الكاتب ، ولكنّه أيضاً وليد حرية الكاتب في السرد التي يتيحها فن الرحلة ويقنّنها فن الرواية [1].

ويستمر الصمت ليطلق عنانه للساردة(عتاب) لتستدرّ البوح بالمعاناة ، وقد جعلت من الصمت شخصاً يحفظ تاريخ أمها وأخوتها ويحدثها: (بين حين وآخر ينهض الصمت يلمسها ، تستشعر وجوده معها في زوايا البيت وخباياه يكلمها ويطيل معها الحوارات ، وهي مقتنعة بهذه الصحبة التي سارت معها العمر كله ، إلاّ أنها كانت ظلاً يختبئ خلف ظهرها تشعر به ولا تراه تسمعه ولا تحادثه الآن صار أمامها ، يجالسها يسير جنباً إلى جنب معها يشاطرها غسل ملابسها وصحونها وتنظيف بيتها ويجمع معها الثمرات المتساقطة تحت الشجرة العتيدة وحين ينهيان مشاغلهما ثمة فسحة طويلة من الوقت يقضيانها معاً حيث يدهشها الصمت بمقدرته على التقمص فتراه تارة أمها وما أكثر ما يجيد أداء أدوار أمها..)[2] ، هذا التعالق بين عتاب وامها دفع دفع بـ(عتاب) إلى أن تعمل في مكان أمها في حمام(الحاجة سمرة) وكانت تجد فرقاً كبيراً في معاملة الحاجة معها ومع العاملات الأُخر ، فلقد كان في تعاملها شيء من

---

(١) ينظر: الرواية العربية «ممكنات السرد»: ١٢٣.

(٢) الصمت: ٢٢٠- ٢٢١.

الحنان والاهتمام الكبير الذي كان يتضاعف من دون أن تعرف (عتاب) سبب ذلك ، إذ كان لهذا العطف عمقٌ إنساني.

هذه الشخصية الساردة(عتاب) ومن خلال عملها في الحمام ستقول بالهم النسوي ، وهي تذكر المترفات والبائسات من جور الحياة ، ثم تذكر حادثة دخول الرجال الثوار ضد الانكليز إلى الحمام والاختباء به ، فقد كسرت بنية السرد من خلال درج المتلقي إلى خارج توقعه ، وذكر عمل قامت به صاحبة الحمام يعز على الآخرين القيام به حين عبأت النساء ضد شرطة (السلطة) وهم يطاردون الثوار ، بدلا من أن تكون ردة فعلهن سلبية لوجودهم في الحمام (سرت موجة من الغضب بين الحاضرات.. سارعت النسوة لإنهاء حمّامهن والاستعداد للحظة المواجهة.. بعد دقائق معدودة أصبحت من في الحمّام في القاعة الخاصة بالحاجّة فيما وقفت الحاجّة سمرة في منتصف الفتحة بين صالة المنزع والصالة التي تجمهرت فيها النسوة وراحت توصل إليهن ملابسهن تباعاً.. لم تكمل أغلبهن إحكام أغطية الرؤوس حين اندفع قائد الشرطة وتبعه بضعة من المسلحين مطالبين بالرجال ولا يدري هذا ومن تبعه من أي صوب يضرب وبأي شيء. خرج الشرطة بهزيمة نكراء وانتصرت إرادة النساء وما لبثت الحاجّة أن وجدت مخرجاً للشباب دون أن يتاح لأحد رؤيتهم أو معرفة هويتهم)[1] ، ولعل الروائية إنما تذكر تفجر الصمت في أمكنة نسوية ، وهي تعزز المواجهة للاضطهاد من خلال تقديم الدعم للثوار والوقوف معهم في الثورة على الظلم.

وبعد تلك الحادثة أرادت الحاجة سمرة أن تقوم بترميم الحمام ، وعند نزع الغلاف الاسمنتي من قبل عامل البناء ظهرَ نقش محفور على الطابوق لطائر خرافي مزيج بين وجه انسان بومي الشكل أو وجه كالبومة ومنقار صقر وثمانية أجنحة على حائط المنزع ، (كان الرسم المحفور على الطابوق لطائر كبير بثمانية أجنحة كل أربعة على جانب وله وجه غريب ربما وجه بومة والأقرب أن يكون وجه إنسان بومي

---

(١) الصمت: ١٤٦- ١٤٧.

الشكل.. في وجهه قوة غامضة تومضها تلك العينان الواسعتان المستديرتان وهما تنفذان نظراتهما الهوائية في الجو. من الصعب أن يستلّ الإنسان نفسه من تلك الشحنات التي تهبط على الرأس وتغطي القامة كلها كما لو كانت شبكاً لا مرئياً)[1] ، وبدأت تحاك عن هذا الطائر الحكايات فذهبت الحاجة سمرة إلى أحد الشيوخ وأخبرته بالأمر واستفسرت عن صحة كونه تعويذة ضد الحرائق فأخبرها: (إنه ما تريدينه أن يكون بالضبط. وصَمَتَ!!)[2] ، لكن بعد ذلك أصاب الحمام حريق لم يبقِ من الحاجة سمرة سوى هيكل عظمي مسود ، ويبقى الصمت يدور في فكر المتلقي عن هذا النقش ليترك له حرية اختيار الرؤية الملائمة لتفسير هذا النقش "لعل أبرز وظيفة هي الوظيفة الإبلاغية ، ذلك أن الصمت عمدة المؤلف في التواصل مع المتلقي فهو يدعوه من خلاله إلى إكمال النقص والمشاركة في ملء الثغرات الخرساء"[3] ، وتنطلق الأسئلة الفكرية وهي تحوم بعديد الأسئلة حول هذا النقش الذي ليس بطائرٍ عادي ، له ثمانيةُ أجنحة ووجهٌ بين الإنسان البومي الشكل أو وجه كالبومة ، لايقدر الانسان أن يستل نفسه من شحناته! ، ولعل في واحدة من القراءات له أنّ هذا المنظر يعزز من رؤية الرواية ، التي يدور محورها حول الصمت وهو يفرز أسئلته ، منّ المسبب لهذا الوجود؟ وهل الصمت الدائر محوره الرجل أو المرأة؟ ولعل الغرائبية في تصوير هذا المنظر تترك حوله العديد من الأسئلة الصامتة!.

ويظل الصمت عائماً في المحاور السردية للرواية ، ليأتي بعد ذلك الرجل الزنجي الذي كان حاضراً في مجلس عزاء والدتهم يقدّم لعتاب ورقةً تؤكد أن ملكية الحمام تعود لعتاب قبل وفاة الحاجة سمرة ما يقارب بـ(عام) ، وخرج من البيت ، وظل الأمر محفوفاً بالصمت على الرغم من تساؤلات رياض وإلحاحه ، ذهب وترك باب الصمت مفتوحاً أمامهم على مصراعيه (أدخل الرجل يده في جيب سترته الداخلي وأخرج

---

(١) الصمت: ١٤٩.

(٢) المصدر نفسه: ١٥٥.

(٣) بلاغة الصمت من خلال نماذج من الرواية العربية، د. علي بن الحبيب عبيد، www.m.a.arabia.com

ورقة مطوية ومدها باتجاهي وهو يقول: ذلك شأنها فالحمّام حمّامها ، بإمكانها أن تبيعه أو تحرقه أو تعيد له عافيته لترد الدَين للمرأة التي أحبتها وجعلتها ابنتها التي ترثها)[1] ، وبين الحوار والصمت تشتد الرواية بالصراع ، إذ بفعل سلطة الصمت/ الصوت وبفعل الحركة الداخلية لهما تتفجر محاور الصراع داخل العمل الروائي[2].

ويبقى هؤلاء الساردون الثلاثة ينطلقون بصمتهم في شتى الاتجاهات بحثاً عن كل الحقائق وحرصاً للوصول إلى المعرفة التي تدور حول وجودهم: (نرسم خارطتنا ونضع حدودها في أماكنها التي ينبغي عليها أن تكون وأن نؤثث هذه الخارطة بوجودنا وأن نقسم الاتجاهات على ثلاثة فلا بد أن يكون لأحدنا اتجاهان فإن كنت شرقاً وأحمد غرباً ينبغي أن يكون رياض شمالنا وجنوبنا وإن كان رياض غربنا سيكون أحمد شرقنا وأكون أنا الشمال والجنوب وإذا كان أحمد شرقنا وغربنا سأكون شمالنا ويكون رياض جنوبنا وبين هذه الاتجاهات ستكون هناك عشرات الأجزاء وأجزاء الأجزاء لتأخذ خارطتنا شكلها الطبيعي وكان علينا وسط هذا الضباب أن نكافح ونواصل الزحف ، وقد يصطدم أحدنا بالآخر ولكن بالنتيجة سنلتقي هناك في الوسط حيث يقبع بيتنا الصغير الغريب)[3].

هذه المعرفة وإن تنوعت اتجاهاتها ستبقى غائمةً ، وأنّهم مهما حاولوا فلن يستطيعوا الوصول ، فالزمن يحاصرُ أمنيتهم في مكانٍ يلتفه الغموض ، وحدثٍ تتناسل همومه لتلقي في الذات المنكسرة ، ولعل ثمة انفراجٍ حصل في حياتي السارد (رياض/ والسارد(أحمد) إلاّ الساردة(عتاب) التي طال تفكيرها في الحنان المفقود والوجود الضائع ، ولذا ظلت تتأمل في الصمت نفسه ، وعندما لم تجد ذلك الانفراج المرتجى يبوح لنا الراوي العليم: (تهبط أمها من الرابية تطلق العنان لتلك العباءة التي سجلت في تلويحة حزينة الوداع الأخير ، لتكون غيمة تنث عطر الأم القديم.. تتقدم صوب

(١) الصمت: ١٦٥.

(٢) ينظر: ثنائية الصمت/ الصوت بنيةً روائية قراءة في رواية (اعتراف كاتم صوت): ٦.

(٣) الصمت: ١٨١- ١٨٢.

السدرة تجلس متكئة إلى جذعها وتواصل النظر صوب الباب.. بعد حين يقبل رياض تسبقه روائح بساتينه ، طلحها الفتي وزهر البراعم المتفتح. يجلس رياض إلى يمينها. تنسحب الموانئ حتى عتبة الباب يهبط أحمد من سفينة عملاقاً ، يدخل حاملاً أسفاره تحت أبطه ، يجلس إلى يسارها فيما تجلس عتاب مقابلة لأمها تتضح اتجاهات العالم الأربعة يواصل الصمت دورانه وكأنه مادة الحياة الأساسية فيما تبدو العائلة في صورة الحياة الأولى ، حينذاك تخترق الأم حدود الوحشة وهي توزع خيوط حديثها على الجالسين كما كانت تفعل وهي توزع محتويات الصرة السندسية فيما يتوارى الصمت بعد أن يترك صدى حكاياته الأخيرة مدوماً في الفضاء...)[1] ، ويتخرّم الصمت في مفترقات متنوعة يلتقي في مجملها الإيهام والتلاعب السردي والتداخل الصوتي لينتج صمت الحقيقة عبر الإيهام السردي وخلط الواقع بالوهم والحقيقة.

إنّ السرد الذي يدور في دائرة الصمت ، ينقسم إلى الصمت الثائر(رياض) ، الصمت الباحث عن المعرفة(أحمد) ، وإلى الصمت المقموع والمغيّب(عتاب) التي استطاعت بعد فوات الأوان الحصول على بعض الحقوق.

كما يمكن القول إنّ رواية (الهام عبد الكريم) إنما هي عبارة عن قصص تشكّل بمجموعها رؤيةً روائيةً ، على حد ملاحظة الروائي عبد الرحمن الربيعي حين قال: إنّ إلهام عبد الكريم مؤلفة رواية الصمت ظلت أمينة للفن الأول التي شغفت به مبكراً وهو القصة القصيرة ، فنرى روحية هذه القصة في كل فصل من فصول روايتها ، تتعامل معه تعامل القصة القصيرة إذ تضع له عنواناً مستقلاً ، وكأنه عنوان قصة مثل وداع حزين تلوح به العباءة ، وللماضي وجه غريب ، وحريق في رماد الأشياء وغيرها ، ولم يكن الصمت الذي اختارته الكاتبة عنواناً صمتاً مستلباً ، منسحباً ، مختبئاً ، بل هو صمت له لسان روى حكاية البصرة وقتذاك بذاكرة الطفلة التي كانتها الكاتبة قبل أن يتسع المدى أمام عينيها لتبصر ما وراء الأشجار القادمة[2] ، كذلك يجد القارئ

---

(١) الصمت: ٢٢٣.

(٢) ينظر: حين ينطق الصمت في رواية الهام عبد الكريم.

رابطاً بين هذه القصص التي شكّلت أجزاء الرواية ، ولذا وجدنا من النقاد من يطلق عليها (قصص الرواية)[1] ، وبهذا فإنها قصص منفردة بمجموعها تستكمل الرواية مقوماتها الفنية.

ولعل السبب في لجوء الروائية إلى زرع ثيمة الصمت في نصوص روايتها أنها أرادت أن تعلل بها زخماً من الدلالات والمعاني التي لا تتجسد إلا بالصمت ، فضلاً عن اكتنازه بالهم الذي لايجسده الحوار ، كما أنّ هذا الاستقصاء في استعمال الصمت سيدفع بالضرورة إلى المزيد من الارتقاء الفني لفاعلية التلقي ، وهذا ما حدا بالروائية إلى إيراده من أجل شحن النص بعدد لا متناه من التأويلات وإعادة عملية الاستنطاق الدلالي للتماهي مع حركة الحوار الناشئ في النص ، ولكي يحتفي النص بأسراره الدلالية والجمالية.

وإذا كان الحزن قد توزع بين (الصوت/ الصمت) فإنّ للروائية بوحاً آخرَ يرتكن إلى الموسيقى فهي لغة إنسانية أخرى غير لغة الكلمات لتجاوزها الحدود وتفاعلها مع جميع البشر[2] ، وبوصفها دالاً في تشكيل حوار هادئ ينسجم وحجم الهم ، لتتخلل أنغامها مسامات الحزن ، وتطرق الغليظ من القول لتضفي عليه هدوءاً ، إذ تتناغم تلك الأنغام مع الطرح الروائي ، وقد كانتِ بطريقة الحوار المنغّم الذي يلامس الروح ويطرق شغافها بهدوء ، وحتى يكون ذلك فقد اختارت الأقرب لملامستها ، ولذا فقد اشترك اللحن مع الروح في أمرين متتابعين: البوح بالشجن والدعوة للاستماع الهادئ للشجن المضطرم الناجم من أثر الكبت ، وغياب الاستماع والحوار ، ومن خلال ذلك فقد عرضتِ العلاقة بين المرأة واغترابها ، والقمع الذي يُمارس ضدها من لدن الآخر ، وبذلك ينطلق الحوار بين روحٍ وفكرٍ لايقرُّ بوجود تلك الروح والاعتراف بمتطلباتها ، مّما ستعلن الروائية وقوفها ضد سلطة هذا الفكر وضد دائرة الظلم التي رسمتها.

---

(١) ينظر: قصص الرواية، د. علي إبراهيم، دمشق، مطبعة تموز، ط١، ٢٠١٣م: ٦٧.

(٢) ينظر: ثقافة الوعي المنهجي، قراءة في إشكاليات الدرس النقدي، د. ناهضة ستار، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠١٣م: ٣١٢.

ففي رصدنا لموضوعة الموسيقى وجدناها ظاهرةً في النصوص السردية النسوية ، وقد توزّع وجودها برؤى متنوعة فمنهن من كرّستها عبر إشارات دالة عليها في مفاصل الرواية كرواية (سيدات زحل) للروائية لطفية الدليمي[1] ، إذ جعلت شخصيتين مهمتين في روايتها يمارسان العزف على العود والكمان وهما (قيدار) و(لمى) ، وقد وضّحت أهمية الموسيقى في مواجهة ما أسمته بالعالم المتوحش ، ولذا تذكر الساردة كلية العلم (حياة): (لم أنفذ وصية لمى ، شئت أن أحتفظ بالكمان مع عود عمي قيدار وكنت أتامل الكمان الذي عزفت عليه لمى طوال سنوات ، أستنطقه عما لم ينجح الفن في تغييره من عالمنا المتوحش..)[2] ، وكذلك فقد ذكرت الروائية (وفاء عبد الرزاق) في رواية (الزمن المستحيل)[3] أهمية الموسيقى في معالجة بعض الاضطرابات (الموسيقى تدغدغ المشاعر سيدتي.. لندعها تنقلنا إلى عوالم الحلم فنحن في قحط الأحلام)[4] ، فضلاً عن روايات أخرى قد ذكرت فاعليتها.

بل من الروائيات من رأت أن حضور الموسيقى في رواياتها ضرورة معبرة عن الحدث ، وعن الشخصية ، وأخرى عن الزمان لملامستها للروح الإنسانية ومدى تعالقها معها ، كما لها وجود تاريخي ؛ ذلك أنّ العراقيين القدماء أول من صنع الآلات الموسيقية ، فالقيثارة وغيرها قد أوجدها العراقيون القدماء قبل أي شعب أخر[5] ، بل هناك من رآها نتيجةً للازدهار الفلسفي ، فالفلسفة حين ازدهرت كانت الموسيقى نتيجة لذلك الازدهار[6] ، فضلاً عن أنها شكّلت ركناً مهما وحيوياً في الحضارة

---

(١) ينظر: سيدات زحل: ٩٧- ٩٨- ٢٨٧- .

(٢) المصدر نفسه: ٣٤.

(٣) ينظر: الزمن المستحيل، وفاء عبد الرزاق، رواية، مؤسسة المثقف العربي، العارف للمطبوعات، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠١٤م: ٦٧- ٦٨- ٧٣- ٧٤.

(٤) المصدر نفسه: ٦٨، بل تؤكد تأثيرها على نفسية المتخلف والمعاق: ٦٧.

(٥) ينظر: حقوق المرأة في الشرائع العراقية القديمة، دراسة لأحوال المرأة ومركزها القانوني في المجتمع العراقي القديم في ضوء النصوص القانونية، احمد هاشم إبراهيم العطار، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠١٠م: ١٢٢.

(٦) ينظر: تأملات فلسفية: ٣١.

الرافدينية ، ويمكن من خلالها العوم في الزمن وهو ما أكدته الساردة (ميساء) من خلال معاشرتها للموسيقى وعزفها على الكمان: (بوسعي التوغل في ضفاف الموسيقى والتجوال في أزمنة الحضارة الغابرة ، بإمكاني التحليق في مقطوعة موسيقية أو العوم في نهر الماضي لأصطاد خلاصات التاريخ..وأعزز الحب..)[1] ، ولا سيما أنّ "الرواية والموسيقى يشتركان في كونهما فنين زمانيين"[2] ، والأكثر من ذلك امتداد تأثير الموسيقى على الحياة الإنسانية والحيوات الأخرى (تبدأ ميساء بعزف مقطوعتها فيسود الصمت عندما تتدفق موسيقاها وتغمر الشجر والعشب والنفوس التي انسحرت بعذوبة عزفها..)[3].

ولعل الروائية (بلقيس حميد حسن) قد جعلتِ بوح قيثارة (سومر) على لسان الساردة والمروي لها (موناليزا) بدءاً من واجهة الرواية التي تحمل لوحة لامرأة تعزف على العود ومروراً بالعنوانات الداخلية للرواية التي تبتدئ جميعها بكلمة وتر مضاف إلى اسم ثانٍ مثل (الوتر الهارب ، وتر سري ، وتر سومري ،..) ، وهي إنما تعبّر عن تراجيديا الحزن للمرأة ، فقد كشفت عبر البوح الفكر المتسلط الذي لا يؤمن بالحوار ولا يقرُّ بهموم الآخر ، فالنغم الشجي يحاكي كل الأرواح ويجلب الإنتباه حين يعجز الصوت عن ذلك ، فضلاً عن أن السماع للموسيقى إنما هو عملية إجراء تفريغ شحنة تضطرم بالروح (لأحرر أوتاري بموسيقى صدحت داخل روحي منذ الطفولة ؛ ولأن الكرامة الشرقية في زمن الانحطاط لا تحب الموسيقى ، تخلى عني أهلي عندما درست الفن والموسيقى ووضعوني أمام خيار لا ثاني له: إن أردت إكمال دراسة الموسيقى فعلي الزواج من ابن خالي. أُجبرت على ذلك الزواج ، بقيت معه عدة شهور ، لم أحتمل بعدها البقاء أكثر ، طلب مني التحجب ، وعدم سماع فيروز والموسيقى. كيف تكون الحياة بدون فيروز؟)[4] ، وهذا إنما نجم عن قناعة بثتها الروائية

---

(١) حديقة حياة: ٢٥٦. وكذلك في روايتها (حديقة حياة): ١٨- ٢٠- ٦٨- ٦٩- ٧٠- ٢٢٢- ٣١٠.

(٢) الرواية والموسيقى، عبد الغفور النعمة، جريدة الأديب الثقافية، ع٧٥، ٢٠٠٥م: ١٦.

(٣) حديقة حياة: ٣١٠.

(٤) هروب الموناليزا: ٣٣- ٣٤.

في مجمل روايتها من خلال التأكيد على الموسيقى بوصفها مبعثَ (دهشة هي ذاتها دهشة الفن والأدب و الشعر...)[١] وقد أكدتها بمقولات فلسفية لـ (كونفوشيوس): (لو أردت أن تعرف مقدار رقي أمة من الأمم استمع إلى موسيقاها)[٢] ، أما الكندي فإنه يرى (أن تعلم الموسيقى كتعلم الطب..)[٣] ، وهي مبعث تجدد لحياة سومر ، وربما هي ذلك البهاء والجمال لها حين تقترن بالحب: (كان الناس يسألونني: قولي بربك أي سرٍ يجعلك بهذا السحر والجمال؟ وكنت أجيبهم: لا شيء سوى الحب والموسيقى)[٤] ، تلك الأوتار هي إنما أوتار الحياة المنغمة التي تبوح بذلك الشجن وتناقش قضايا الواقع بطريقة حضارية عبر تقديم مناقشات حية لواقعٍ جامد لا يرتكن إلى سماع الآخر مع الإقرار الضمني بوجود هذا الاضطهاد ، ولكن المفارقة فيها تكمن بما أُضيف لها من شحنات مؤلمة لأوتار جديدة وبما تعالق بها من البوح مع النغم ، لتنتج مفارقةً سرديةً ، وهو ما عوّلت عليه الروائية عن طريق ابتكار أوتار سردية تحكي وتبدع.

إنّ هذا التأكيد على الموسيقى في الرواية العراقية النسوية ، وهذا التباين في ذكرها أو إيضاح أهميتها يجعلنا نفتش عن أسباب ذلك أو متابعة تلك الأهمية ، حتى نصل إلى أنّ الموسيقى قد لعبتْ دوراً فعالاً في حياة الناس ، وكان لهذا الوجود جذورٌ منذ عهد الحضارة العراقية الأولى ، كما أنّ الموسيقى ليست "وقفاً على الإحساس ، فتثير اللذة في الإحساس ، بل إن الموسيقى ترهف النفس ، وتنقل المستمع إلى عوالم خيالية لا عهد له بها ، فضلاً عن أن الموسيقى ، لها فضل كبير في تهذيب النفوس"[٥] والفارابي حين مارسها أضحك وأبكى مستمعيه ، ثم تركهم في النهاية نياماً ، بفضل مقدرته الفنية بالتلاعب بالأوتار ، فقد أخضع أوتار آلته الموسيقية إلى

---

(١) هروب الموناليزا: ٩٠.
(٢) المصدر نفسه: ٩٠.
(٣) المصدر نفسه: ٩٠
(٤) المصدر نفسه: ٥٥
(٥) تأملات فلسفية: ٢٨.

منطق محكم[١] ، كذلك فقد دخلت الموسيقى عالم الطب ، وتمت الاستفادة من أنغامها في علاج أمراض كثيرة ، نفسية وجسدية ، وربط الأطباء العرب بين هذا التأثير ، وبين مكونات جسم الإنسان ، لأن توازنها يؤدي إلى الصحة ، واختلالها يؤدي إلى المرض[٢] ، وقد مارس "الأطباء العرب معالجة الأمراض بالموسيقى لأنها تخفف ألم الأسقام والأمراض عن المريض ، وكل لحن وإيقاع له أثره الخاص في النفس"[٣] ، بل ثمة من رأى أن الفلاسفة المسلمين قد وجهوا عنايتهم نحو الموسيقى من دون غيرها من الفنون ، كما أدركوا أنها تتقدّم الفنون وأنها ترتبط بفلسفة الأخلاق[٤].

ومع التسارع الزمني الهائل وتقادم الأيام بالكثير من اضطراب الصراع ونشوب حروب متكررة كان لا بدّ من إحياء للروح عبر محفزات تعيد إليها شيئاً من الدفء ، وما تلك الموسيقى إلا لتعيد إليها تفكيراً آخر يتسم بالهدوء ولا سيما أن (الداء الأعظم في القرن العشرين هو خسارة الروح ، فعندما تهمل الروح ، فإنها لا تغادر الجسم بل تظهر على شكل استحواذات وسواسية وإدمانات وعنف ، وفقدان للمعنى ، أما إذا لم تكرم قدرة الروح على الإبداع فسوف تسبب فوضى)[٥] وبهذا تؤكد الروائية (بلقيس حميد حسن) الاهتمام بالروح والاستماع لها وتلبية متطلباتها وفسح المجال لنموها وتطلعاتها.

لذا فمن المتاح أن نرصدَ أكثر من دلالة للموسيقى ، ففي رواية (هروب الموناليزا) تناوب السرد بين(موناليزا) و(سومر) التي تجيد العزف وتعشق الموسيقى: (سمعتُ مرات ألحاناً خارجة من بيتها ، صوت عود شجي يثرثر ويبكي)[٦] ، عندها

---

(١) تأملات فلسفية: ٢٨- ٢٩.

(٢) ينظر: العلاقة بين الطب والموسيقى، د. هيثم شعوبي، جريدة الأديب الثقافية، ع٢٤، ٢٠٠٤م: ١٧.

(٣) المصدر نفسه: ١٧.

(٤) من نقد النص إلى نقد العقل، التاريخ والفن مدخلان للتغيير: ٧٦.

(٥) هروب الموناليزا: ٢٥٠.

(٦) المصدر نفسه: ١٦.

تعهدت موناليزا بأنها ستكتبها وستكون(قلمها ، لسانها ، قلبها وفكرها)[1] ، بل ستدمج بين معاناتها ومعاناة سومر فتذكر (سأكتب حياتها أوتاراً أمزجها بأوتار حياتي ومعاناتي ، وحدودكم وممنوعاتكم. سأمتزج بها لنكون عوداً واحداً مربكاً ومنهكاً كعودها الذي تحب ، كطفلتها ، فهي أو أنا كلانا مقهورة من سلطة رجل ، أو تقليد وضعوه لنا منذ القدم أو سلطة دولة ، وقوانين وأعراف وأديان قولبتنا. سأكونها حتى لو صعب على القارئ فهم من هي ومن أنا)[2] ، لذا عزفتْ(سومر) على أوتار الحزن وهي التي سموها (قيثارة) ، وترجو أن يفهمها الناس ، كما كتبتْ (موناليزا) أوتار حزنها ، وبهذا فقد دمجت الروائية بين العزف الذي يدعو للانتباه والكتابة التي تدعو لإثبات الحجج(ليت القلم وترٌ أعزف عليه ، بل ليت الناس يفهمون الموسيقى كما أفهمها ، وليتهم يعشقونها مثلي)[3] ؛ ذلك لأنها الحب والسحر والجمال ، وهي والحب مبعثٌ جديدٌ للحياة.

إنّ رؤية الروائية(بلقيس حميد حسن) إلى الموسيقى قد تنوعتْ فهي تراها على لسان الساردة(سومر): (إن تعلم الموسيقى كتعلم الطب(...) وأن الموسيقى ، يا ابنتي ، تعلو فوق حكمة الحكيم وفلسفة الفيلسوف.)[4] ، وقالتْ عنها إنها النغم الهادئ للحوار ، وهي صاحبة اللحن الجميل للمجتمع ، فقد ذكرتْ أهميتها ووجودها (عندما تتوقف القدرة على الكلام ، تبدأ الموسيقى)[5].

وفي هذا الإطار تتناول الروائية (أنعام كجة جي) الموسيقى ، فقد ذكرت أهميتها ليس فقط على الوجود الانساني في الحياة بل ذكرتها على أنها أنيسة للأموات وهي تناغي أرواحهم ، فقد جعلتها ضمن برامجيات(إسكندر) حين ابتدع المقبرة الألكترونية ، وكانت محاولاته تتجلى في جعل الموسيقى الأنيس الأوحد الذي يدفع

---

(١) هروب الموناليزا: ١٦- ١٧.

(٢) المصدر نفسه: ١٦- ١٧.

(٣) المصدر نفسه: ٢٣.

(٤) المصدر نفسه: ٩٠.

(٥) المصدر نفسه: ١٤٣.

عن النفس كاهل الغربة ويعيد للذوات الأزمنة السابقة وذكرياتها ، ويهدأ عليها بعض روعها ، وكانت عبر أصوات متناغمة تجد صداها حتى في العالم الافتراضي لتجعل الآخرين يرون صدق تأثيرها ولا سيما التفاعل بينها وبين الحدث ، فنتج من خلالها تقريباً في الفهم وتركيزاً في الصورة ودلالة في الفرز بين واقعين: (يجمع التفاصيل لكي يؤثث مرقد جرجس. يحجز مكانًا قربه لورديّة وربما لسلالتهما من بعدهما. يسبقنا إلى تلك اللحظة الرهيبة ويدني موتنا منّا ويضع قبورنا طوع أناملنا. نقرة أو نقرتان على لوحة الحروف وتنطلق موسيقانا المفضّلة التي تهدهد رقادنا الأبديّ... ناموا على رجاء القيامة)[١].

ولم ينحصر اهتمام الروائيات العراقيات بالموسيقى على جانب واحد بل تجاوز ذلك إلى عدّها نغماً من أنغام الطبيعة تتفاعل مع الاحزان التي عَلِقَتْ في الذاكرة ، وهو ما حصل في رواية (صخرة هيلدا) إذ تقف نورهان قرب تلك الصخرة وتسمع الموسيقى الناجمة من تصادم الأمواج عليها ، وتذكر أنّ (موسيقى الأمواج تكاد تنفلت من جسد الماء)[٢] ، وهي تصدر أصواتها التي تعيد في الروح هاجس الهدوء (الهدوء عميق هنا ، لا صوت يعلو عليه ، ولم يُسمع سوى صوت الأمواج المتتابعة بموسيقاها الأزلية)[٣].

ومن الجدير بالذكر أنّ النصوص النسوية قد حفلت بالموسيقى لتنوع استعمالها ولتعالقها بالروح فضلاً عن إرثها التاريخي ، وقد اقتربت تلك النصوص السردية من إثبات ذلك عبر إيضاحات متعددة كشفت عن التحول الذي تختزنه الموسيقى وهي تشخص الفعل الإبداعي وأثره في الذات الإنسانية ، كما دخلت مشغل التجريب كموضوعة محورية فكرية- جمالية تحفز على المتابعة بما انطوت عليه من أهمية.

---

(١) طشاري: ١٩٤.

(٢) صخرة هيلدا: ١٤٥.

(٣) المصدر نفسه: ٢٠. كما تذكر الروائية الموسيقى في: ١٦- ٣٩- ٦١- ١٢٣- ١٥٦.

إحضار المغيّب

إن دراسة الأمكنة المنسية ، أو المغيبة في الرواية العربية تحتل أهميةً استثنائيةً في الاستقصاء النقدي العربي الحديث ، وفي النص الإبداعي العربي ولا سيما في النص الروائي[1] ، كما أن بعض الأمكنة تثير إحساساً ما بالمواطنة ، وإحساساً آخر بالزمن ، فقد حمّله بعض الروائيين تاريخ بلادهم ومطامح شخوصهم ، فكان واقعاً ورمزاً تاريخياً وآخر معاصراً[2] ، بل من سمات الكتابة الجديدة اهتمامها بالأماكن الاستثنائية ، التي تتميز بطبيعة جغرافية خاصة وعلاقات إنسانية تتحكم فيها تقاليد موروثة ، أو علاقات هجينة متراوحة بين تقاليد المدينة والقرية ، محاولة مساءلة طبيعة هذه الأماكن ، والسعي إلى فهم ألوان الطيف التي تندرج تحتها علاقات البشر الذين يسكنونها[3] ، ولذا فقد أخذ مد الأمكنة في الروايات النسوية هوامشَ ومتوناً أدلت به وكان منه الحقيقي والمفترض والمغيّب ، وقد سلّطت الأضواء من خلالها على عوالمَ أصبحتِ نقاطاً مضيئة في البناء الروائي منهجاً وموضوعاً ، وكشفت عن أهميته عبر توصيفات وتخطيطات تتفاعل مع الخطاب الروائي بطريقة جمالية.

ومن هذه الأمكنة الاستراتيجية(الأهوار) التي مرت عليها أغلب الروائيات العراقيات بين الإشادة بتاريخها وبين تبيان أهميتها والتذكير بوجودها الحضاري ، ومن

---

(١) ينظر: المقموع والمسكوت عنه في الرواية العربية، فاضل ثامر، جريدة الأديب الثقافية، ع٧، ٢٠٠٤م: ٧.

(٢) ينظر: الرواية والمكان، ياسين النصير، الموسوعة الصغيرة، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٠: ٥.

(٣) الرواية المضادة نماذج مصرية، منتصر القفاش، جريدة الأديب الثقافية، ع١٢٤، ٢٠٠٦م: ٥.

الروائيات التي ارتكز نصها الروائي على هذا المكان الروائية (خولة الرومي) ، إذ إشارت إليه وأدلت بأهميته وأثره ، ولعل من الأسباب التي دعتها لمعاينته هو أنّ "الأهوار أرث آخر لتربة وادي الرافدين كالشعر والأدب ، ولكن هذا التراث قتله الطغاة في التسعينيات من القرن الماضي"[1] ؛ لأنه يمتلك وجودا حيا إذ إن الجذور التاريخية للأهوار "لا تحدد بسنة أو عقد معين ، وإنما هي تأريخ أمم وحضارات عاشت قروناً وسنوات متتالية فوق هذه الأرض ، ولو كانت مصر تفتخر بالأهرامات وحضارات الفراعنة والرومان بتاريخ الإغريق ، والفرس بطاق كسرى ، والصينيون بعظمة سور الصين ، فإن من الفخر لأبناء وادي الرافدين أن يعتزوا ويفاخروا الأمم بالأهوار وطبيعتها الساحرة"[2] ، فالأهوار حضارة قائمة بذاتها ؛ نظراً لتنوع إرثها الحضاري ومصادرها الثرية فلقد "ارتبطت الأهوار تاريخياً بحضارات البلاد القديمة كحضارة سومر وأور وغيرها ، وحتى أدوات صيد الأسماك كالفالة فإنها منقوشة في مسلات ورسومات تلك الحضارات"[3] وهي مَعْلَمٌ مهم "فسومر وأور كلها محطات حضارية عراقية والأهوار إحدى معالم حضارة وادي الرافدين التراثية"[4] ، ورسوخها ضاربٌ في الجذور ويرى أغلب "المؤرخين أنَّ عمر الأهوار بقدر تاريخ نشوء دجلة والفرات"[5] ، وسكان الأهوار هم "النسل المباشر للسومريين الذين عاشوا في العراق قرابة خمسة آلاف عام"[6] ، ومن آثار المنطقة "أن هناك لوحاً طينياً يشير إلى احتماء السكان بين القصب والبردي من هجمات الآشوريين"[7].

---

(١) الأهوار حضارة سومر، جنائن الماضي.. سحر الحاضر، مهدي الحسناوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٢، ٢٠١٣م: ٨٣.

(٢) الأهوار حضارة سومر: ١٧.

(٣) المصدر نفسه: ١٦.

(٤) المصدر نفسه: ٩.

(٥) المصدر نفسه: ١٥.

(٦) المصدر نفسه: ١٤.

(٧) المصدر نفسه: ١٢٣.

هذا التاريخ الإنساني والحضاري والاقتصادي فضلاً عن قيمته الفكرية يشكّل تحدياً خصباً للسلطة المتغطرسة ، فهي توازي سلطانهم كما تعلن تمردها على جبروتهم ، ولذا فهي مصدر قلق دائم لكونها مأوى حراً لمن يضيق عيشه في كنف سلطتهم ، لذا عمدت السلطة الجائرة إلى تجفيف الأهوار لقتل هذا العالم المضيء بكل مخلوقاته ، فضلاً عن أنه مكان يحتفي بالاكتفاء الذاتي ، ومما استقطب الثوار والمناضلين في هذا المكان وجود الغذاء المتوفر من السمك والطيور ، وهما الغذاء الرئيس ، وهو ما تؤكده الروائية على لسان ساردها قائلةً: (يقول بعض الناس إن الأهوار كانت دائماً على موعد مع المنكسرين من الانتفاضات والثورات في جنوب العراق)[1] ، مما تؤكد الرفض للطغاة كما تؤكد حريتها الفكرية والإنسانية التي لا تنضوي تحت أي سلطان.

ولم تتمّ الإشارة إلى الأهوار على أنها إحدى المعالم الحضارية المهمة في تاريخ الحضارات ، إذ تعرف بأنها أماكن ينتشر في أوساطها البردي والقصب ويحتاطها الماء ، فهي وإن كانت كذلك تكتنز بتاريخ حضاري حافل ، وأنّ هذا التاريخ المغيّب عن الأنظار على أهميته ، دفع بالسلطة الغاشمة إلى محاربته والتآمر عليه بشتى الطرق ، ومنها كانت مراحل التجفيف لمناطق الأهوار ذات خطط هندسية وزمنية مبرمجة ، وربما عملت على (ردم الأهوار وحرق القصب)[2] لينجم عن ذلك (تحول المياه إلى مياه راكدة وأوحال تتجمع حول أكواخهم ناشرة النتانة والحشرات والذباب)[3] وفي تحول مقصود من السلطة تكون بيئة الأهوار جرداء ، (فالأهوار تجف وقد كانت مجمعاً طبيعياً للطيور البحرية والأسماك وأنواع نادرة من النباتات.)[4].

وإنما تجلى التشديد عليها لكونها من الموضوعات المغيبة التي لفتت انتباه الروائيات ، وهي تُعد حاضنةً مهمةً للحياة وحاضرةً مشرقةً بالمجد التاريخي ، وأن

---

(١) الصمت حين يلهو، د. خولة الرومي، رواية، دار المدى للثقافة والنشر، بغداد، ط١، ٢٠٠٤م: ٢٩٦.

(٢) المصدر نفسه: ٣٢٢.

(٣) المصدر نفسه: ٣٢٢.

(٤) المصدر نفسه: ٢٣٣.

أسباب تغييبها متعمدٌ سواء من السلطات المتعاقبة أو ممن تغاضى في تسليط الأضواء على أثرها وتأثيرها ، كما أن الكتابة الجديدة تؤكد معنى الحضور لتلك الأمكنة ، ولهذا فقد وجدنا أغلب الروائيات قد أشرن إلى ذكر الأهوار في رواياتهن ، هذا المكان المغيّب قد وجدنا ذكره في العديد من الروايات النسوية ، كما أن تعدد ذكره عندهن يشكّل علامةً دالةً لديهن ، وقد تفجر الصمت في معْلمٍ حضاري من معالم العراق وهو (الأهوار) وهو مَعْلَمٌ عريق أكدت عليه الروائية بوصفه منسياً ، فقد تغيّب لسنوات ولم يتم الإشارة إليه وهو ركن ركين من حضارة هذا البلد ، فقد لفتت الانتباه إليه لتكشف معلم تعمدت السلطات إلى طمسه.

ولكن تبقى الحياة أقوى في رسم مسارها وهي تزيل ماعلقَ بها ، ليبدو مجدها ناصعاً ، والأهوار أحد تلك الأمجاد التي وقفت عندها الروائية وغذتها ، وهي (دروب الضفاف يخطها شعب قديم الحضارات للأيام الآتية.. سيكون له مولود ككل الشعوب يصقل جسده الربيع والمطر.. وسينمو القصب من جديد في مياه الأهوار. وستحفر أور سطورها على الطرقات في أرض السواد.. وستمحى أعوام العزلة.. وستكثر في حظائرها الأغنام ، وتسبح في مياهها الأسماك.. ولن تحتاج إلى شمعة كاهنة كي يستيقظ أنكيدو ويعود من نومه الطويل ، متهادياً فوق مروج الغضب وأحقاد القرون ، فيضيء رمحه بالتراث ويفتن العالم بصيحة نعم للقوانين.. نعم لسومر وبابل ولبلاد تنيرها الشمس المرسومة فوق مسلاتها ، وسينكس المثقفون مزابل الأشنات والفطريات العالقة بكراسي من أخشاب الشوك المسموم بالزمن الخارق للإنتصارات ، والمهزوم على عرش أساطير الخرافات المعزولة على ألسنة الغربان الحارسة للقبور والجثث المتعفنة لبناء مبني على ورق من رمال.. حال ما ينفخ فيه يطير فوقه السراب.)[1]

وبعد التغيير عادت الحياة إلى الأهوار – شيئاً فشيئاً - وانتشت بالماء وعاد كل غريب إلى وطنه وعادت مع ذلك الأماني والأحلام وعاد التاريخ ، فالأهوار معلم حضاري عريق ، إن الروائية قد أوردت اشارات مهمة دلت على التغيير بذاته ، وهي

(١) الصمت حين يلهو: ٣٣٠.

مفردات جرى فيها الماء من جديد فعاد إليها رونقها ، وحياتها وتاريخها ، وما لجوء النظام البعثي قبل عام ٢٠٠٣م إلى التجفيف إلا لإيقاف المد الذي سار به الرفض الشعبي ، ولقمعه ، ولوضع حد للوضع الساخن الذي خلخل استقرار النظام ، ولا سيما وأنه المكان الثائر الذي لا يمكن أن تنطلي عليه فكرة الاستسلام أو الركون إلى الدعة.

ولذا فقد ركزت الروائية (خولة الرومي) في بنيتها الروائية على بؤرة سردية كانت نقطة الإشعاع للمحاور الفاعلة ، وهي تغذي الآصرة الروائية ، وتكتنز تلك البؤرة الفاعلة (المكان المنسي) وحصراً في موضوعة (الأهوار) المغيبة ، فهي قد أشارت إليها ثم أوضحتها بمسحٍ فنيٍ ، فقد عدّت الروائية تلك الموضوعة ثيمةً مركزيةً في محورها السردي ، إذ كان يتحرك السرد بطريقة مكوكية من (الأهوار) إلى قرية (أم السعد) ومن ثم إلى(الأهوار) مرةً أخرى ، وقد نقلت معاناة الساكنين في الأهوار والظلم الذي لحق بهم من أثر السلطة المعتوهة ، كما نقلت تقاليدهم وإرثهم الحضاري وعبرت عن أجواء الإخاء والمودة بينهم ، كذلك فقد أوضحت الظلم الذي لحق بالقرية من أثر المنتفعين من السلطة ، وهم يمارسون سطوتهم في التنكيد على استقرار المطمئنين ، وجعلت الحوار السردي مشتركاً بين (أبي سامر) وأخيه (أبي رند) بعدما افتتحت الروائية تاريخاً عن جدهما وهو (الشيخ شعلان) الذي يُلاحَق من قِبل الشرطة بسبب مواقفه الوطنية والثورية ، وقد كانت معه زوجته في تلك الملاحقة لتصيبه بعض الإطلاقات منهم فأصبح (دمه يتوهج في عروقه ، تنبض بقوة العضلات المفتولة التي أنهكها اليأس والهلع. أعقاب البنادق تمزق ظهره وصدره. إنهم في كل مكان ولائم أبدية للظالمين. سقط كطير الخضيري بين قصب البردي في الأهوار)[1] ، كما توضح موت جدتهما التي كانت مع جدهما تقارع المعتدين فينسكب زيت الفانوس عليها وينشب الحريق في جسدها وتموت ، وتستمر بالعرض السردي ، وقد وزّعت بعض الأدوار في السرد بين سامر ورند وصارم (الرفيق الحزبي) وأخوته (رويد ، رافد ، زياد) ،

---

(١) الصمت حين يلهو: ٩.

وتعددت الأصوات السردية لتشمل أم كاصد وأم حسن الأعرج وملاذ وأبوها تعبان الكردي وهما يعملان في مزرعة(صارم) وقد غيّرَ أسماءهما ، فهي (فيان) وأبوها (سردار) فسماه بـ(تعبان) وهي بـ(ملاذ) كما تعمل(أم صابر) في بيت (صارم) ، وبهذا تدور محاور الصراع بين دفتي الخير والشر ، فأبو سامر وأبو رند مسالمان ويساعدان الناس من مزرعتهما فضلاً عن تاريخهما النقي ، أما (صارم) فهو يمارس دور الاضطهاد والوشاية للتقرب والانتفاع من السلطة ، وقد وضحت الروائية الأدوار الشنيعة التي يقوم بها صارم من خلال مطاردة المسالمين ومحاصرة طموحاتهم عبر التنكيد والتجسس وممارسة الخوف الاضطهادي ، فهو لم يكتفِ بالوشاية وظلم الناس وتعذيبهم ، بل يساهم مساهمةً فعالةً في قتلهم ، والاستحواذ على ممتلكاتهم ، بل العبث بأعراض الناس ، والتلذذ غير الشرعي عبر ممارسة الاغتصاب ، ومراودة بيت الدعارة والاختلاف إليه ، وقد امتدّ نفوذه العابث إلى أن يحجز فيان وأباها سردار اللذين انهزما من واقعة حلبجة ليقعا تحت اضطهاده ، والعمل في مزرعته وخدمته ، ولما كبرت هذه الفتاة طلب من أبيها أن تخدم في بيته ، وعند توالي الأحداث السردية سيمارس معها الإضطهاد الجنسي ليخرجَ برئياً ويكون القتل للمظلوم ، وهو حال السلطة التي يشكّل الجنس (العمود الفقري لمنهاج أيامهم)[1] لتقع فيان/ ملاذ صريعةً في يد صارم (دخل خلفها وأغلق الباب بالمفتاح ، حينها عرفت ما يضمره لها. فهمت سر دعوتها للخدمة في البيت. كشفت ما أخفاه وما كانت تخاف منه. وتزايد فزعها وهو يقترب منها بهدوء. حاولت الفرار ولكنَّ ذراعيه كانتا قد طوّقاها. جهدت في الصراخ ولكن صوت الراديو العالي طغى على صوتها. سحبها بقوة وأحكم قبضته فوق ذراعيها.)[2] لتبقى تعيش هذا الموت المعنوي ، وترى (كل ما حولها كذب وتزييف وخسارات.. زمن المهزومين هي وأبوها..انهزموا يوم احتراق حلبجة. فقدت أمها وإخوتها وأهلها. وها هي تموت الآن كل لحظة. تخسر حياتها كل يوم. ويوما بعد يوم.

---

(١) **الصمت حين يلهو: ١٩٩.**

(٢) **المصدر نفسه: ٢٠٤- ٢٠٥.**

قد يقولون إنها مجنونة.. ما هو الجنون إذا أضاع الإنسان كل شيء؟ حتى كرامتها وحريتها..وفقدها لعقلها سيكون راحة لأمثالها)[1] ولم يكتفِ بهذا الإجرام حتى أبلغ الشرطة عنها بأنها مومسٌ ، ويقسم عليها بأنها كذلك ، ولا بدّ من اقتلاعها ، أما ما تكتنزه الحقيقة فإنها كانت مرغمةً ، وكان القصاص أعمى حين (تصدعت صرخاتها على جدار الصمت المذبوح بالخوف والذعر)[2] وغادرت (في رحيل قسري عن الدنيا.نهر الدم تدفق بنبضات من جذعها نحو الأرض.)[3] ليبقى صوتها(يحصد صوت النشيج ويؤرق الصمت.)[4] ، هذا الدم الذي سيبقى صوتاً يجرُّ الظالمين بعد عبثهم إلى شقاء أكثر ، فتكون نتيجة صارم الذي بطش وقتل وظلم إلى ضياع بعدما شعر(بفراغ مريع ، لا أحد يقاسمه ما يعانيه من جزع. وحدة قاسية يتحرك داخلها. مستقبله كان لا وجه له. وكل خطواته تغور وتنهار.. وفجأة وبدون أن يتوقع أي إنسان اختفى صارم.)[5] ، وتطرح الروائية من خلال هذا الاختفاء عدة تساؤلات منها: الوعي بتلاشي السلطة الظالمة وإن تمددت بظلمها ، كذلك انعدام نفوذه السردي داخل الرواية ولا سيما أنها تقارع تلك السلطة ، وتقمع التوجهات التي تؤمن بالاستلاب فضلاً عن فضح الممارسات البشعة للسلطة السياسية الظالمة وسلطة الآخر ، وهو يمارس الرذيلة من دون إدانة ، كما تكتنف النص الروائي تساؤلات مضمرة أخرى.

ويبقى سؤال الروائية السردي مهيمناً يندلف في مضمار روايتها تعبيراً عن واقعٍ يلتف في مساراته الالتواء والاضطراب(متى يورق الصمت فتعرف الهمس للصوت الخافت وهو يرتفع مرة بعد أخرى..ما جدوى كل ما يحدث في هذه الدنيا؟ إذا كانت النهايات هي الاغتيال لأمانٍ نريد تحقيقها؟)[6].

---

(١) الصمت حين يلهو: ٣٤٦.

(٢) المصدر نفسه: ٣٥٥.

(٣) المصدر نفسه: ٣٥٥.

(٤) المصدر نفسه: ٣٥٥.

(٥) المصدر نفسه: ٤١٨.

(٦) المصدر نفسه: ٢٢٧.

وتتنوع بوادر الصمت المطبق على حقائق عديدة وتتوزع أدواره ، وهو الصمت الذي ظل يرافق (أبا رند) حين اختبأ في الأهوار وحصل ما حصل مع (ذكرى) وبسبب الظروف أدت إلى افتراقهما بعدما حملت شيئاً منه ، ظل صوتها يلاحقه (منذ خمسٍ وثلاثين سنة وهو يسمع صوت بكائها.. أيها الضمير أما كان لك أن تدعني أعيش بسلام. (...) يريد إسكات ضميره الضاج في خلايا عقله.. كلما طفا فوق سطح ذكرياته.. يسكته.. يبعده بقوة. كيف فعلها معها وهو الرجل العاقل؟)[1] ، بل ظل يطارده ويلح عليه ليقول لأخيه (أبي سامر) (تعال غداً يا أخي.. يجب أن أخبرك.. بما فعلت هناك في الأهوار.. هناك ضحية لي.. يجب أن أحدثك ، لعل الضمير يرتاح وأجد الهدوء يجب أن تأتي غداً.. فأنا متعب الآن)[2] ، ويتنوع الصمت ليكشف عن أحداث مستترة ، وتتسم ملامح الصمت إلى صمتٍ آخر ، فمرة يدور حول الاضطهاد النسوي ، وآخر حول الاضطهاد السلطوي الذي شمل الزمان والمكان وطال الأشخاص ، بل (إن كل شيء يهجع فيها تحت صمت يلهو بأقدارهم)[3] ، صمت الحروب التي أكلتهم وضراوة الحياة التي امتصت هناء عيشهم ، وصمت السلطة التي تقتل وتعبث دونما رقيب.

وتصل في سردها إلى صمتها المخبوء في الأهوار الذي سينمو مع (أبي رند) ويورق ليكون (عادل) ضحية الملاحقة ، وأحد صرعى التقاليد التي رفضت زاوج والدته من والده (أبي رند) ، ولذا فهي تنثر الأحداث على مسار الرواية ، وبطريقة مشوقة تستدعي القارئ لمتابعة الخيوط السردية ، لتغرس ذلك في شخصية (أبي رند) لتبتدئ المدارات السردية تدور حوله منذ هروبه إلى الأهوار ووصولاً إلى الاستدلال والكشف ، إذ (أبو رند) حين انهزم من ملاحقة السلطة فقد اختبأ في الأهوار بعدما (ماتت الثورة وقتل عبد الكريم قاسم وأصحابه. ودخل مناصروه السجون وهرب من

---

(١) الصمت حين يلهو: ١٢- ١٣.

(٢) المصدر نفسه: ٦٠.

(٣) المصدر نفسه: ٢٢.

هرب. وكان أبو رند واحداً منهم. هرب إلى الأهوار ،)[1] ويعيش هذه الحياة الرائعة بطبيعتها وبأصولها ، وقد تعرّف على(ذكرى) أم عادل ليحتدم صراع العشق بينهما ويصل ذروته فينتج عن لقاءٍ لن يحمدَ عقباه إثر حصول معارضة شديدة للقبول بهما كـزوجين ، وظل هذا الحب الصغير ينمو بينهما ليكون الوليد مبعث تشتتهما ، فيرجع(أبو رند) إلى قريته وحيداً من دونها ، وهي يصدر بحقها الحرق والقتل ، لتُجلب إلى مكان يتم تكتيفها وإضرام النار فيها ، ولكن بخطوة (سريع) ابن خالتها الذي كان شفيعاً لتخليصها من هذا الحرق ، وفك قيدها ، ونقلها عبر (بلم) إلى ضفة أخرى لتُكتب لها حياة مليئة بالخوف ، والملاحقة والاستعداد بمسؤولية كاملة لمواجهة الحياة بكل ظروفها وقساوتها على الرغم من أنها (امرأة) ، وينمو هذا الوجع ليضطجع معها ، ويأتي (عادل) صريعَ تلك الأوجاع ومفتقداً لهوية الأب الذي لم يلتقِ به إلا بعد وفاة والدته ، التي أخبرته بحكايتها مع والده ، ويطول المد السردي ليشمل معاناة والدته ، وماعانته من شظف العيش فضلاً عن الملاحقة وفقدان الهوية ، ليأتي دور (عادل) ويقارع هذا الوجع ويكون هو الآخر مطارداً من قِبل السلطة بعدما تحقق حلمه ، وأصبح طبيباً وبهذه النتيجة عوض عن ذلك البؤس ونظراً لمواقفه الإنسانية صاروا يبحثون عنه في كل مكان ، وفي علاقة مصادفة عبر رفقة دراسية مع (سامر) يدعوه الأخير إلى الاختباء عندهم في قريتهم ، وفي مزرعتهم لينجو من تلك الملاحقة ليتعرف فيما بعد على محيطه العائلي وأعمامه ويكون ضيفاً كريماً عندهم ويقول (سامر) لهم ، أن(عادل) صديقه وهو طبيب يشتغل بالبصرة ، وأن تلك العلاقة تمتد منذ كان(سامر) طالباً في كلية الهندسة ، عبر مسامرات طويلة وأيام طوال ، (ومن الواضح جداً أن أسلوب عادل في الحديث كان يشدهم ، فيأملون بالمزيد. لذلك كثرت زياراتهم المسائية ، والليلية إلى الكوخ في طرف البستان ، وبسرية تامة وتكتم على قدر المستطاع كي لا يكشف أحد مَنِ المقيم هناك. لقاءاتهم هيمنت عليها شراهة النقاش وتبادل الآراء في كل المواضيع وكأنهم يحكون عن رائعة من روائع الإنسان وقوة

---

(١) **الصمت حين يلهو: ٤٦.**

صموده وقدرته على تحمل المصائب وإبداعاته في جميع المجالات. كانوا يقصون على بعضهم قصص الحظوظ الحسنة والسيئة الطالع. ويتعاطفون مع أناس لا يعرفونهم ولم يسمعوا بهم ولكن أحداثهم كانت توقظ فيهم حميمية وعطفاً موجوداً تحت غطاء القلب. وأحياناً يلازمهم تشنج يمضي بالخيال إلى ذروته الطاغية من الألم. قلب الدكتور عادل امتلأ بأنقى عرفان بالجميل لما يقومون به من أجل راحته وفي سبيل حمايته.)[١] يعيش (عادل) هذا الاطمئنان بوجودهم لكن لفيف الأسئلة لا تفارق ذاته وهي ترافق وحدته ولا سيما أنه قد (ولد في زمن عصيب وعاش في أوقات أصعب. وكل سنة تنزل به إلى الأسوأ حيث جدران الصمت الخرساء ، وها هو يتحسس طريقه كالأعمى دون كوة من نور. تمتم بدعاء حار كي يخفف ما يحس به من ظلام روحه. كم عانى أثناء صعوده كي يكون شيئاً.. إنساناً له كرامة. يحترمه من حوله.. وبعد أن وصل إلى هدفه.. كيف انحدر هذا الإنحدار السريع إلى العدم واللاشيء.. أهو الوضع الذي حوله.. أم هو المجتمع المحيط به؟ من المسؤول عن سقوطه؟ أهي أمي باندفاعاتها لحظة ضعفها وولادتها له؟ أم هو أبوه كي يتمتع بدقائق من المتعة ثم يتركهما هو وأمه لتقاليد لا ترحم؟ أم هم هؤلاء البشر الذين حكموا عليه حتى قبل أن يولد؟ أم هي التقاليد الجائرة التي توارثوها جيلاً بعد آخر نتيجة الجهل والأمية؟ أم هو الدين الذي يؤمنون به؟ من المسؤول عن مأساته كإنسان ولد ليكون حراً؟)[٢] إنها أسئلة تطارد وجوده ، وهو يبحث عن هويته الغائبة ، وعبر محاورات واستدلالات حوارية (كان عادل يتكلم وانفعالاته تزداد إثارة.. فدروب الذاكرة ملتوية.. واسم هذا الرجل الجالس أمامه تثيره وتشده. فهو يجتهد في إيجاد صلة تؤكد التشابه في الأسماء التي تلوح من عمق أفكاره)[٣] فالحديث المتبادل بين (عادل) و(أبي رند) يثبت تقارباً في الهم مع تبادل المواقع ، وتبتدئ جولات الحوار ، ويخرج الوجع من ذاكرة أبي رند ، إذ

---

(١) الصمت حين يلهو: ٢٠٧.

(٢) المصدر نفسه: ٢٤٤ – ٢٤٥.

(٣) المصدر نفسه: ٢٣٣ – ٢٣٤.

يتململ أبو رند وصور الماضي تشلّه وتخرجه عن طوره ، وهو يستشعر بجرح ضميره ، الذي أغفل دمار إنسانة ليعيش القلق بين جنبيه مترعاً بالتبعثر ومثقلاً بالانقسام ، إذ تجفل ذاته من سؤال الماضي.

ويستمر الحديث بين (أبي رند) و(عادل) ليصل إلى نقطة دالة وهو يمرُّ بكل ما يحيط بعائلة (عادل) لتصل ذروة الحقيقة إلى أهل والدته فيؤرقٍ الصمت في ذات (عادل) ليصل إلى أنّ هذا (الجالس أمامي هو أبي)[1].

لقد ركزت الروائية على تلك اللحظات التي تقود القارئ إلى الاستدلال ، ومعرفة عائلة شخصية البطل (عادل) في الرواية ولا سيما أن الرواية هي رواية (مكان) ، وعبر هذا المكان ثمة (حدث) كانت نتيجته الشخصية (عادل) ، الذي يعاني الاضطهاد من الملاحقة بسبب انتمائه لهذا المكان ، كما يعاني (عادل) الانقسام وهو يبحث عن هويته المغيبة بسبب ما حدث في ذلك المكان من أحداث حالت من أن يكون(عادل) واحداً من عائلة يكون قُطباها الأم والأب ، ولذا فالتوتر يتصاعد عند الوصول إلى نقطة كشف المعرفة (.. التوتر زاده توجساً هذا الاسم ليس غريباً عنه.. أجل إنه نفس الاسم الذي أخبرتّهُ به أمه.. والآن هذا الرجل اعترف بأنه في شبابه عاش في الأهوار وهي نفس الفترة التي وضحتها له أمه.. أيكون الأمر صدفة؟ أم قد يكون هذا الرجل من ورث عنه هذا الجسد؟ هل من الممكن أن يكون والده؟ كيف يتأكد من هذا الموضوع.)[2] ، ومن هذه المعاشرة وتبادل المناقشات تتضح لـ(عادل) بعض الخيوط التي يُستدل من خلالها على هويته ، كما تكشف محاور الصراع السردي حول وجوده ونشأته التي كانت في الأهوار وأنه تحت ظروف غامضة افتقد والده وأمه بضاغط اجتماعي ، وهي الأخرى كانت تعاني ظروف الملاحقة والخوف وضنك العيش فضلاً عن حملها الذي سيولد مجهول الأب ، وتحت هذه الظروف القاسية استطاعت أن تبذل قصارى جهدها ليكون هذا الوليد -بعد مخاضات حياتية

---

(١) الصمت حين يلهو: ٢٣٥ – ٢٣٦.

(٢) المصدر نفسه: ٢٣٤.

مؤلمة- خريجَ كلية الطب ، أما سؤاله عن والده فقد حصل على إجابته من والدته عبر توصيفات موثقة بالتاريخ والاسم والمكان الولادي والظروف التي دفعت لهذا الفراق ، لتصل نقطة الحوار إلى علامة دالة ، ولا سيما أنّ (عادل) (لم يحدثهم عن أمه التي ماتت غريبة خائفة حين وضحت وحكت له سرها وهي على فراش الموت. كيف يستطيع إفشاء كلماتها الأخيرة وهي تحكي له عن أبيه؟ أجل أبوه الذي كان يظنه ميتاً. لأول مرة باحت له بأنها لا تعرف إن كان فعلاً ميتاً في سماء الأبدية أم ما يزال حياً. خصوصياته.. أسراره الشخصية هي كل ما يكون ذاته كفرد.. كإنسان.)[1]

ويظل هاجسُ البحث عن الحقيقة مشغلاً يعوم حول (عادل) و(أبي رند) ، الذي تمزقه الآلام وتجول في خاطره أصواتٌ لا يستطيع إيقافها ، وتظل (حبال البوح بالحقيقة تمزق أستار سره الخفي. إن كل ما نعيشه هو زيف. كل ما حوله شرنقة تكاد تخنقه. فكل شيء هو تهاويم للمادة والنقود. والحياة كلها مصالح باردة جافة ميتة. كل الكلمات ، وكل الدنيا فيها خلل ، وقد نالت من التركيبة الطيبة لسمو العيش. ليذهب كل هذا العالم المسموم إلى الجحيم فليس فيه رحمة ولا مشاعر ولا إنسانية)[2] ، وعادل هو الآخر الذي: (عاش جحيم الترقب لشبح أو طيف يغرز في قلبه السكين أو رصاصة تأتي بصمت يلهو بمصائر الناس. غريزته وكل الدلائل كانت تشير له باقتراب الخطر منه وأنه مهدد. قام بتغيير مسكنه بسرعة. فكر بالإسراع بالسفر وخطط له.)[3]

لتنتهي الدلائل بعد حوارات ولقاءات ، ويكتشف(عادل) بعد مخاضات سنين أن (هذا الرجل الطيب أبا رند هو والده. وتلك الفتاة الجميلة رند هي أخته. وساهر صديقه العزيز هو ابن عمه.. ما هذه المعادلة الرهيبة للحياة؟ وكيف وقع داخل هذه الشرنقة التي تكاد تخمد روحه؟ كيف حدث وفجأة وفي لحظة واحدة اخترق وعبر

(١) الصمت حين يلهو: ١٥٩- ١٦٠.

(٢) المصدر نفسه: ٤٠٦.

(٣) المصدر نفسه: ٤١٨.

جدار اليتم واللاشيء عدم الانتماء إلى داخل أسوار الانتماء العائلي والتملك والاحتواء؟)[1] ، وتصل ذروة السرد نحو الحبكة ويتعرّف (عادل) على (الحقيقة التي دلته على أن أبا رند هو والده)[2] ، وتتبادل الحقيقة أدوارها بينهم ليقول عادل (ببطء وبمودة: - ذكرى هي أمي.. سكت ليرى.. وطال الصمت اللاهي بأقدارهم. كأن للدنيا مذاقاً ورائحةً أخرى غير ما تعودوه.. زغاريد ورقصات للربيع)[3] ، كما يكتشف (أبو رند) أنّ الجالس أمامه هو ابنه ليعيد في ذاكرته مردداً أنه(.. عادل هو ابن ذكرى؟ هي أم هذا الشاب الموجود بين يديه والمختبئ منذ مدة عنده في البيت؟ ما هذا الزمن العجيب؟)[4] ، ويتم اللقاء ويتحقق للرواية حبكتها ويحتضن الوالد ابنه (بحنان وهو يقول: - سامحني يا أبني..)[5].

هذا اللقاء وبعض الإسقاطات التي أضفتها الروائية على اسم (عادل) ماهي إلا تبيان لرؤيتها ، التي ارتكنت لإيضاح أهمية هذه الحضارة في المكان المقموع ، وتسليط الأضواء على مرتكز فكري وحضاري ، بل رأت الروائية أنّ من العدالة أن يتوجه الانتباه إلى تاريخ وفكر وقضية في بلدٍ تتعدد فيه القيم والحضارة فـ "بيئة الأهوار لم تكن وليدة زمن معين أو سنة محدودة ، وإنما هي امتداد لحضارات سابقة توطنت هذه البيئة التاريخية والتي يقدر عمرها بـ ٧٠٠٠ سنة قبل الميلاد وبعد محنة التجفيف عثر على أثاث وتراثيات يعود تاريخها إلى تلك الأسلاف"[6] ، ولذا لا يمكن طمس هذا المعّلم مادامت الذاكرة (هي الكنز الذي يحافظ عليه الزمن في أروقة الصمت حين تورق)[7] ، وأنّ هذا المَعّلم الشاخص في الفكر الحضاري والجغرافي العراقي سيبقى زاخراً بالحضور.

---

(١) الصمت حين يلهو: ٢٣٩.

(٢) المصدر نفسه: ٣٨٩.

(٣) المصدر نفسه: ٣٩٢.

(٤) المصدر نفسه: ٣٩٣.

(٥) المصدر نفسه: ٣٩٧.

(٦) الأهوار حضارة سومر: ١٤٧.

(٧) المصدر نفسه: ٢١١.

أمّا الروائية (إيناس أثير) فإنها تؤكد تمركز الحضارة في بؤرة مهمة انطلقت منها إحدى شخصياتها المهمة ، وهي شخصية(حسين) السومري لتقول الساردة(آن باتينسون) تفصيلاً عنه(كان ((حسين)) في الثامنة عشرة من عمره.. حمل وجهُهُ قَسَمَات جنوبيةً وبَشَرَةً نُحاسيةً بلونها وبريقها.. عيناه الصفراوان الواسعتان المحاطتان برموشٍ كثيفة مع تركيبته ، أكسبته رهبةً عند النظر إليه للوهلة الأولى. كان يتيماً ، وقد نزح مع والدته الفقيرة من منطقة "الأهوار" في جنوب العراق.. تلك المسطّحات المائية التي يَشْغَلُها الناس بطريقة مميَّزة ، بمساكنهم البسيطة المشيدة من نبات القصب ، ووسائط نقلهم المقتصرة على الزوارق الرفيعة الطويلة المسماة بال ((مشاحيف)).. بنمط معيشة مميَّز و مختلف وذي خصوصية شديدة. هاجَرَ من تلك المنطقة بعد مَصْرَع والده في إحدى الحروب ، ليستقر في تلك القرية التابعة لمحافظة ((الموصل)) بشمال غرب العراق. أَحَبَّ البقعة الخضراء التي وصل إليها ، والتي عمرها الآشوريون قبل سبعة آلاف عام)[1]

ثم بعد ذلك تذكر مشهداً متخيلاً لـ(حلم) يرويه(حسين) يستفيد فيه من الإرث السومري ، والأميرة السومرية(رأيتُ نفسي وقد جلستُ في مشحوف طويل وملأْتُهُ أغناماً بيضاء ، وأمسكتُ بعَصاً جبارةٍ لأشق بها مياه الهور في البقعة المفضَّلة لديَّ ، تلك التي تَظهر من بعيد وكأنها سجادة كبيرة مرصعة بالماس ، حيث تلتمع الأمواج وتَبْرق بصورة تَفُوقُ الوصف ، ويختفي البريق كالسراب كلما اقتربنا منها. لقد أخبرني أبي في أحد الأيام أن تلك الظاهرة الفيزيائية كانت بسبب المدينة السومرية التي شُيدت هناك قبل آلاف السنين ، والتي غمرَتْها المياه خلال العصور المتعاقبة في تلك المنطقة ، أجلس باسترخاء وأداعب بالعصا حرير المياه ، وأراقب بارتياحٍ المكان من حولي)[2] ، وهي إنما روتّ هذا الإرث التاريخي عبر الحلم لغايات فنية منها: أن الروائيين الجدد لا يكتفون "بإدراج القصص أو الروايات والأعمال الفنية ، بل

---

(١) ما زلت أحيا: ٢٨،

(٢) المصدر نفسه: ٥٠- ٥١- ٥٢.

يضمّنون نصوصهم الأحلام والخرافات القديمة والآثار التاريخية"[١] كما يتداخل هذا المكان بالحلم الحقيقي للإنسان.

ثم تذكر الساردة الأهوار قائلةً (حلق بسرعة خارقة ليمر عبر أزمان بعيدة لم يعشها. ينظر من الأعلى إلى المشهد الذي قعد فيه والداه ، يتبادلان نظرات العشق في المشحوف الذي كان يشق حرير مياه الهور. يتراقص القصب ويحيط بسرهما. تنزوي مجموعة من الوز الأبيض في أحد الأركان تراقبهما بحبور)[٢] ، فهي تؤكد على سحر وجمال وغنى الأهوار حضارياً وطبيعياً.

وللروائية (لطفية الدليمي) شجنٌ آخر تذكره لما حلّ بالطيور المهاجرة بعد أن ضلت طريق هجرتها إلى الأهوار (فحطت في بغداد متوهمة أنها بلغت أهوار الجنوب التي كانت تستقبلها من أزل الدهور في طريق هجرتها ، ولما بلغت الأرض لم تجد البحيرات ولا الأهوار التي جففها الجيش- بل صبياناً جياعاً قنصوا ضعافها)[٣]

وهذه الروائية (دُنى غالي) في روايتها (منازل الوحشة) تردد على لسان الساردة (أم سلوان) كلام أمها التي كانتِ تتحسر على أيام الزمان الفائت ، لتقول بحسرةٍ لتذكرها طيور الأهوار: (ولكن أينها الأهوار وأين طيورها)[٤] ، بل تمعن في إيراد حكايات تفصيلية لأمها التي كانت بصحبة جدها حتى في طلعات الصيد ليلاً في الهور (كان الليل مظلماً وكنا نستخدم الفانوس لجذب السمك ، كان أبي يصطاده بـ"الفالة" لأتلقفه من بين أسنانها)[٥] ، وتستمر في ذكر التفصيلات حتى تذكر الساردة(أم سلوان) أهمية الأهوار وتضاريسها حتى تقول عنها (جنة لم أسمع عنها

---

(١) الرواية الجديدة بنياتها وتحولاتها: ١٩٧.

(٢) ما زلت أحيا: ١٧٥.

(٣) سيدات زحل: ٨١.

(٤) منازل الوحشة، دنى غالي، رواية، دار التنوير للطباعة والنشر، بالاشتراك مع دار محمد علي للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠١٣م: ٧٣.

(٥) المصدر نفسه: ١٣٩.

مـن قبـل بطيورها ونخيلـها وأنهرهـا وأسماكهـا)[1] ، هـذا المكـان لأهميتـه ولقدسـيته التاريخية كونه من المناطق الخصبة من تاريخ بلاد ما بين النـهرين ، هو مـا لفـت فكـر الروائية (دُنى غالي) ، ولعلها تبتغي خطاباً يدين الواقع ويعرّيه ، إذ كيف له أن يتناسى المكان الحضاري ويتغاضى عنه ، فتذكر الروائيـة (هديـة حسـين) في روايـة (مطـر الله) هروب شخصية مهمة (بشير) إلى الأهوار ، ويـنجح في البقاء هناك لإقامة ثـورة ضـدّ النظـام آنـذاك ، وبهـذا فإنهـا تؤيـد بثوريـة هـذه المنطقـة أو المكـان[2] ، وتعـددت أوجـه التغييب ، وهو ذلك الخطاب الـذي تبنتـه الروائيـات العراقيـات حـين قـدّمن رؤيتـهن لزحزحـة المفـاهيم الأدبيـة السـاكنة ، كمـا ناقشـن آراءً موغلـةً في القـدم الحضـاري ، وكشفن تداعياتها من خلال مناقشة التابوات الاجتماعية والفكرية والدينيـة ، ووقفـت عنـد حقائقهـا ومآلاتهـا وسـيرورتها في الكتابـة الروائيـة ، فضـلاً عـن اسـتمالة الأفكـار للارتكاز على واقع منسي ومغيّب يعد بؤرة للاشعاع الحضاري.

---

(١) منازل الوحشة، دنى غالي، رواية، دار التنوير للطباعة والنشر، بالاشتراك مع دار محمد علي للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠١٣م: ١٤٠.

(٢) ينظر: مطر الله، هدية حسين، رواية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٨م: ٥٦.

المحور الرابع

الإيهامية والغرائبية

تمردت الرواية المعاصرة على الكتابة الروائية التي سبقتها بعناصرها وبنياتها وأساليبها ، فقد دخلت الغرائبية ومارست التجريب ، وظل الروائي المعاصر يبحث دائماً عن أشكالٍ وعناصر ولغة جديدة ، من أجل تحرير النص من القيود التي كبّلته: وحدة الزمن ، ونمطية الشخصية ، ووحدة الحدث ، والحبكة ، وتحرير النص من كاهل الرواية التقليدية ، وإذا كانت الرواية التقليدية تنطلق من النموذج إلى النموذج فإنَّ الرواية الجديدة تجريبية ، ولذلك فإن التقليدية في ثبات والأخرى في تحول مستمر[1] ، لأن فن الرواية في جملته تجريبي في الثقافة العربية على وجه الخصوص ، وأنّه يتداخل مع أنواع السرد التاريخي والشعبي ، والديني والعجائبي ، ويشبع شهوة القص في المجتمعات الشفاهية في رواية الأخبار والآثار ، حتى تجلى في إطاره الإبداعي مطلع القرن العشرين ، وما زال كثير من الدارسين يحرصون على هذا الخلط[2].

وبهذا فقد بحثت الروائية هدية حسين تجريبها الإيهامي في واقعٍ مضطهد ، وأجرت سردها بين السارد(الصوت) وشخصية(سيد مهران) وذاكرة مكتنزة بالحقائق ستفرغ حمولتها عن هذا الواقع ، الذي تتفشى فيه المرارة ويستشري في مفاصله الفساد والقتل وانعدام التواجد الانساني مثّلتها بشخصية الـ(سيد مهران) ، ولذا فقد رفدت روايتها من مصادر متنوعة أوهمت القارئ بتداخلاتها. كما أخفت مفاصل مهمة بين الرواية والقارئ بخلق مسافة جمالية وقبلها بين السارد والمسرود له ، وعندها

---

(١) ينظر: ملامح الرواية العربية في سورية: ١٩.

(٢) ينظر: الرواية العربية «ممكنات السرد»: ١٠٣.

نجحت في نقله إلى مساحات جديدة ، وفي رواية قصيرة قدّمتها بمحاكمة جريئة كشفت عن مستور ومسكوت عنه ، كما فضحت التسلط بنوعيه الفردي والجماعي ، الذي فاق التصورات وتجاوز كل المعايير ، وقد جعلت شخصية(سيد مهران) تمارس الاضطهاد والرذيلة والقمع مع المستأجرين منه ، والعاملين عنده ، بل امتد طغيانه ليشمل الناس ، ولم ينجُ منه(صابر) الذي كان يلقبه بـ(البغل) ولاسيما أنه الأخ غير الشقيق له ، واستمر اضطهاده بالاحتكار وهو تاجر كبير ويتعامل بفظاظة ، ثم جعلت الروائية(الصوت السردي) الحاكمَ الحقيقيَّ لعنوانات الاضطهاد ، فإذا كان للقمع فعلٌ فإنّ لدحضه صوتاً ، ولكن المؤلم أنّ ذلك يجري في عالم الإنسان! ، ولأنّ الأمرَ غريبٌ فإنّ الروائية لا تتعامل معه الإ بتغريب الواقع ، ونقل الشخصيات الروائية إلى عالم اللاوعي.

لقد ابتدأت الرواية بالجملة الاستهلالية التي ألقت بوجودها على الرواية وعلى لسان شخصية(سيد مهران)(من المؤكد أن أكون في حلم)[1] ، ومن ثم فإنه يدفع كل ما لا يوافق المنطق الإنساني ليحيله إلى الأحلام (لكن ما أراه يخالف منطق الزمن ، لذلك أحيله إلى الأحلام)[2] ، ولعله الطموح الذي لم يتحقق في الوجود الإنساني ، مما دفع الروائية إلى جعل ذلك الطموح موكولاً إلى الحلم ، ذلك أنّ الحلم شيء مؤجل في داخلنا يمنحنا نوعاً من الحرية لا يستطيع الواقع أن يمنحنا إياها ، لذا لجأ إليه أغلب الكتاب ليمنحوا أنفسهم نوعاً من الحياة المفتوحة ؛ لأن في داخل كل إنسان عدداً من الرغائب والهواجس والأمنيات لا تتحقق إلا بالحلم[3] ، والأحلام تنفيس عن رغبات مكبوتة في اللا شعور عجز الإنسان عن تحقيقها في اليقظة ، وهي بقايا اندست في العقل الباطن فيعكسها الحلم بصورة مشخصة ، وهي وسيلة من وسائل العلاج النفسي ، فضلاً عن أن للأحلام رموزاً ودلالاتٍ عديدةً[4].

---

(١) مطر الله: ٩.

(٢) المصدر نفسه: ٩.

(٣) ينظر: محفورات "كراسة كانون" وتأثيرات ما بعد الحرب، د. فاطمة بدر، مجلة الأقلام، ع١، ٢٠١٥م: ٧٩.

(٤) ينظر: مقاربات بين اللغة والأدب والتربية وعلم النفس: ٢١٨.

لقد عكست الرواية الحقيقة التي ليس للحلم استيعابها ، بل ثمة مشاهد قائمة لا يمكن أن تحتويها شخصية معينة؟ أو حتى أن تستمر بمتابعة منحنياتها ، من هذا اقترحت رؤيةً تستند الى سارد يتمثل بـ(صوت) ليس ملتصقاً بشخصيةٍ ما أو حتى اسمٍ معينٍ ، هذا الصوت له القدرة على المتابعة والمطاولة لاستقطاب الحدَث ومن ثمَّ عرضه من دون خلل يُذكر ؛ ذلك أن تزاحم الأصوات المرفقة بالأسماء والشخصيات التي تؤدي دور المحاكمة لتلك الأفعال ستؤدي لمزيدٍ من التشتت ، وهي لا تفترض صبراً مسبقاً يمكن للقارئ مزاولته ، لذا تندغم الأصوات في صوت واحد يمثل المضطهدين ويقول بجسامة المشاهد الواقعية وتقلّب أحوالها المفاجئ في الالتواء ، و(سلطة) يمثلها(سيد مهران) لتبتدئ المحاكمة السردية بطريقة متسلسلة تجعل للرواية مدّاً شاخصاً وصوتاً سارداً يقول عن حكايات جرت في مدن عراقية ، ولذا يصح تسميتها برواية(الصوت في الرواية الحكائية) ، فالتجريب الذي أقامته في نصها الروائي هو(الصوت) الذي كان بديلاً ناجعاً لمراقبة المكونات السردية وتحريك آصرة العمل من خلال أحاطته بالمضمون السردي وهو الملاصق للمروي له ويتابع حركته بكل دقة ، أما الرواية الحكائية إنما بوصفها متتاليات حكائية أو(ميتاحكاية) لكونها حكايات أشبعت المتن السردي واستطاعت أن تُدخل إلى الأجواء السردية الداخلية تمكيناً حكائياً ، هذه الحكايات تُزيد من احتمالية التمثيل للوقائع وبتناسلها يتم عرض وقائع مشابهة للواقع الحياتي ، كما تأخذ تلك الحكايات بمجموعها إلى حُبكةٍ روائيةٍ وتكون في تلازمٍ مع العناصر والمكونات السردية .

إن التحول من الوعي إلى اللاوعي ضرورةٌ حتميةٌ لمعاينة رواية(مطر الله) للروائية (هدية حسين) ونظراً لسعة الواقع المؤلم بما لا تحتمله الحقيقة الحياتية ، لذا فإن السارد (الصوت) سيقدّم أسئلته للسيد (مهران) كاشفاً كل الحقائق المندلفة في الذاكرة عبر اللاوعي ، وكان لا بدّ من التوجه إلى عالم اللاوعي وأن يقوم به (الصوت) السارد لشراسة الفعل الإنساني حين خرج من مضماره الواعي إلى توحش اللاوعي: (كنتَ محظوظاً يا سيد مهران إذ لم تعش ما عاشوه حين رحت إلى الغيبوبة ، ولم تعرف أن زورق الدنيا انقلب بهم ، وأخذتهم الحياة على غفلة منهم إلى سلسلة من الحروب

والنفي والجوع والضياع ، حتى صار الواحد منهم يتلو الشهادة قبل أن يضع قدمه على عتبة بيته ، وأنت لم تعرف ما حل بأبنائهم بسبب الحروب ، التي أصبحت القدر الذي يلاحق الرضيع والمرأة والشيخ ، صارت رؤوس الناس تُقطع كما تقطع رقاب النعاج والخرفان والدجاج ، وتُرمى جثثهم على قارعة الطريق أو على المزابل كشيء لا قيمة له ، تنفجر العربات والسيارات والدرّاجات فتقتل ما تقتل ، ويأتي نوع من البشر غريبو المذاهب والأطوار ، يفعلون بالناس ما لم يفعله الغزاة في الأزمنة الغابرة ، يفجرون أنفسهم بأحزمة ناسفة وسط حشود الفقراء في الأسواق ومساطر العمال والمدارس والمستشفيات وسرادقات العزاء والأعراس متوهمين أنهم سيذهبون إلى جنة الرب التي لا أدري بأية سماء تختبئ .. سيخيّم الليل في وضح النهار كما لو أن الشمس غادرت مكانها إلى غير رجعة ، كل ذلك سيحدث وأكثر منه بعد أن تكون قد عشت النصف الأول من الحروب وسمعت همساً بالمقابر الجماعية التي ستنكشف في وقتٍ عصيب من تاريخ البلد ، وستخرج العظام وتظهر الجماجم كأنها تصرخ من هول ما حدث لأصحابها ، في النصف الثاني من الزمن الذي أضاع بوصلته ، كنت أنت في لجة الغياب.. هل تريد المزيد يا سيد مهران؟ سأحكي لك كل شيء.. لكن دعني الآن أمنحك بعض الراحة)[1] ، فيبتدئ بالحكايات الواحدة تلو الأخرى(سنأخذ الحكايات على مهل ، نستلها من مخابئها العميقة في ذاكرتك التي بدأت تفرز الصور)[2].

ولعل الروائية أرادت بهذا الغياب-أي غياب الوعي- لـ(سيد مهران) أن تضمن التغييب الزمني السابق* ، لسرد أحداث الزمن اللاحق ، لتكون المقارنة بين زمنين لم يشهدا وضعاً إيجابياً لأوضاعهما ، إنما اتسما بالتحول من الرمادية إلى العتمة ، وهذا ما أخبرته به حين استفاق ، هذا التغييب المقصود أردفته بفنيةٍ لم تجعلنا نرى انفصالاً

(١) مطر الله: ٤٥.

(٢) المصدر نفسه: ١٣.

* وهي المدة الزمنية التي شَهِدَ فيها سيد مهران غيبوبته التي استمرت بقدر الحقب الزمنية التي حكم فيها النظام البائد العراق.

سردياً بين الزمنين ، وبهذا جرى السرد في انسيابية ، وهي تذكر المكان والزمنين والشخصية الحاضرة الغائبة فضلاً عن الأحداث المروعة ، من هذا الخليط حصلتْ على دمج زمنيين متشابهين بصور القتل ، وإن تعددت حالاته وأنواعه لتقف على زمن مهول ، وشخصية حاضرة غائبة لتتحول فيما بعد إلى شخصية ساردة فضلاً عن تمرير بعض الحكايات لتكون نسيجاً مترادفاً مع المضامين الأخرى.

وسيقدّم(سيد مهران) أسئلته على الراوي العليم (الصوت) ذاكراً (ماذا جرى خلال هذه السنوات التي ذهبت فيها إلى الغيبوبة أو فقدان ذاكرتي كما قيل لي؟)[1] ، وسيعرض الراوي العليم (الصوت) على (سيد مهران) الشخصية المروي لها بعض الحقائق ، وسيخضع (سيد مهران) (لمشرط المساءلة ، ذاك الذي يضيء العتمة ويحز الرأس ويجلي المخبوء ويخرج ما دُفنَ وتعتّق)[2] ، بل سيكاشفه بما تغافل عنه (في ضبابية ما تراه يا سيد مهران ، أو في سطوع الحضور أحياناً ، ثمة زوايا غير مرئية بالنسبةِ لكَ)[3] ، ليتحول في النهاية إلى سارد يواجه التهم ببعض الردود والإدحاضات وهو يتساءل: (من أين يأتي الصوت ولماذا يمعن في إيلامي؟)[4] ، ويخاطبه بصراخٍ مكتومٍ (أين أنتَ أيها الصوت الذي يجلدني؟ أخرج لأراك ، لألمسك ، لأحكي لك)[5].

هذا الصوت قد تداول السرد وجعل القارئ شريكاً له في الفكرة والرأي حتى وصول المروي له إلى الغيبوبة ، ليستفيق بعد ذلك منادياً ذلك الصوت: (هل تسمعني أيها الصوت؟ هل تصغي إليّ كما أصغيتُ لكَ؟)[6] ، ليقول بعدها ردوده مدافعاً عن سلطته ، حتى يبدو كأنه متوازنٌ ، ويتذرّع لإثبات جَوّر ذلك الصوت عليه ، وهو يقول

---

(١) مطر الله: ١٠٦.

(٢) المصدر نفسه: ١٧.

(٣) المصدر نفسه: ١٧.

(٤) المصدر نفسه: ٩٥.

(٥) المصدر نفسه: ٩٥.

(٦) المصدر نفسه: ٩٩.

ولم ينتظر تعقيباً من (الصوت) ولا رداً ، طالباً منه الاستماع إليه كما أنصتَ إليه وإلا فهو (جرسٌ يرنُ في أقبيةٍ مهجورة لا يسمعه أحد)[1].

ويظل الجدل قائماً بينهما وتتكشف خلال حوارهما وأسئلتهما مظاهر التسلط ، وتنكشف الشخصية بين الجلاد والضحية ، ويتعرى الزمان الجائر والمكان المقموع ، وتنتهي مهمة الصوت بعد انتصار الأسئلة وكشف مواطن الاضطهاد ، ليقول الصوت لمهران (ستمضي بخطى مثقلة ، تتوكأ على ما تبقى من قهر فيك)[2] ، بل ينبؤهُ بنهايته قتلاً: (سيقتلونك شرّ قتلة ، يفرغون أمشاطاً كثيرة من رصاصهم المجنون على صدرك)[3].

ومن المفارقات التي آمنتْ بها الروائية وضمنتها في الرواية هي تسيّد (اللاوعي) ، لكونها تعيش (اللايقين) في ظل ظروف معكوسة ، وأيقنت أن المفارقة أقوى من اليقين وهي الدليل إليه ، لذا نراها قد أوكلت أمر السرد إلى صوتٍ سردي يتبنى حديث الحوار ، ويكشف متبنيات الأحداث عبر حيثيات يكشفها الخروج على المألوف للوصول إلى الجمال الفني.

إنها رواية تنتصر للغرائبية وتشي بزوال هذا الفكر عبر وعي مضاد طالما يتجسد في طرحٍ جديد ، وكان لهذا الفعل القدرة على ردف العلاقات السردية الفاعلة عبر تشكّل الإيهام والمحو الذي يلتقي ويختلف في بعض السياقات وفي صور انكمش فيها الزمن فيزيائياً واتسع بايلوجياً ، كما عاشت تلك الذاكرة مرحلتين ، الأولى واعية وأخرى متخيّلة وقد مرّت بزمنين غير متوقفين ، أحدهما: جرى في فقدانٍ للوعي ، وآخر في واقع حقيقي يتقدم به الزمن ، وذات يعاود بها الزمن إلى الماضي ، وهي تعيش حاضراً مقتطع عن ماضيه إثر الغياب ، كما أفرزت صورتين قاتمتين ، على الرغم من أنها أعطت الأولوية إلى الذاكرة في الافصاح.

وتظل الأصداء السردية قرينة الأصداء المعرفية والتبدلات والتأسيس لمعالم ثقافية ، فأفرزت قسوة الواقع وعنصرية الإنسان ، وفوضى التطبيق وسخرية المجتمع ، تلك التعرية

(١) مطر الله: ١٠٠.
(٢) المصدر نفسه: ١١١.
(٣) المصدر نفسه: ١١١.

كانت بأشكال متنوعة ، فمنها ما كان بعرض الدليل وآخر بتفنيد المفروض المقدس عبر زحزحة الثوابت ، ومنها ما كان بضرورة إخضاع التاريخ للجدل والمناقشة ، فمتبنيات الرؤية الفوضوية تنسجم ونواميس الواقع ونظمه مما يتيح فسحاً لمجاله لأن يكون عالماً غرائبياً مقبولاً ومستساغاً لواقعٍ ينهار فيه النظام والإنسان من هذا فإن "التلاحم والتشابك بين كل من ((التغريب)) و((التجريب)) ظاهرة عامة في حركة الأدب العربي الحديث كله"(١).

وقد استعانت الروائية بالصورة والاستذكار من خلال التنقيب في الذاكرة ، التي تكشف عن مخبوء مفاجئ ، ولذا نراها تلح للحصول على الاستدلال الذي لا يحتاج إلى شاهد ، وإنما تعززه بالأثر ، إذ ليس ما يلوح في الأفق على انتهاء الصراع الزمني الذي تلتفع به الحرب ومحتوياتها ، وليس ثمة نهاية لذلك محتملة كما أن بوادر الآلام ما زالت مستمرة ، وحتى يتجسد الحدث لا بدّ من اللجوء إلى صور فاعلة تمثّل وجهاً فنياً مكثفاً ، ومثل تلك الحياة المطعّمة بكل أنواع الظلم والاضطهاد لا يمكن العيش فيها بوعي ؛ بل لا بدّ من اللاوعي حتى يتم التغلب على القهر والاستلاب ، وحين يكون الدور صادماً فإنّ للتحوّل مسوغاته العديدة ، فهذا (حامد) العامل الساكن في إحدى غرف بيت (مهران) مؤجّراً يعيش حالة (اللاوعي) حين يكتشف أن (سيد مهران) يخونه مع زوجته (سعدية) ويدنّس فراشه ، هذه الرؤية الصادمة تُفقده ذاكرته عن عمد ، وراح(حامد) يموج بحياته قهراً.

لقد ازدحمتِ في الذاكرةٍ العراقية النسوية أفكار كانت إشارات دالة للتغيير ، وهي نتيجةٌ متوقعةٌ لفكرٍ يعتمد الأثر الإبداعي مرجعيةً في بلورة مشروعه ، فكان الحوار والكتابة سبيلين لذلك الاحتجاج ، ولأن الواقع الإنساني مليء بالتناقضات ، لذا تظل الغرائبية إحدى الحلول التي تلجأ إليها الروائية ما دامَ الواقع يفرز نتائجَ سلبية أو خارج مألوفيته ، بل لابدّ من مواجهته بما يخالف المألوف ، فالغرائبية تخلق الصدفة وتثير الدهشة وتخلخل المسلمات ، بل تدعو لإعادة النظر فيما يقرأ (٢).

---

(١) حول قضايا التغريب والتجريب في الأدب العربي المعاصر، د. عبد السلام محمد الشاذلي ، دار الحداثة للنشر والتوزيع، لبنان، بيروت ، ط١، ١٩٨٥م: ٧١.

(٢) ينظر: التجريب في القصة العراقية القصيرة حقبة الستينات: ١٤٨.

ولأن الغرائبية نزوعٌ إنسانيٌّ يمكن حصوله في الواقع ، لذا تستطيع الروائية أنْ تقتنص فكرته في بنيتها الروائية ، وأن تجسده من خلال الكتابة ، ولا سيما أن الغرائبية في العراق خلال العشرين سنةً الماضية نزلت من عليائها ، وترجلت من برجها العاجي ، لأن (اللامعقول) أصبح معقولاً[1] كما أن الظواهر تنقسم إلى طبيعية وغير طبيعية ، وأنّ الطبيعي يمكن التعامل معه بتعبير واقعي أو حتى رمزي بينما ماهو فوق الطبيعي يندرج ضمنه التعبير الغرائبي والعجائبي والفنتازي ، إذ يرى توردوف أنّ العجائبي هو حدوث أحداث طبيعية وبروز ظواهر غير طبيعية خارقة تنتهي بتفسير فوق طبيعي[2] ، ولذا فإنّ الروائية (بتول الخضيري) لم تركنْ في رؤيتها إلى العجائبي ، وإنما إلى الغرائبي ؛ ذلك أنّ الغرائبي يرتبط بالزمان والمكان فما هو غريب عند أحد البلدان وفي زمن ما ليس بغريب عند الآخر في بلاد أخرى ، بينما العجائبي يرتبط بالزمن وحده ، لذا جسّدت انحسار مساحة الواقع بالطموحات الغرائبية التي تفضي بإقامة مساحات مفترضة يتقلب فيها محورا الطموح والأوجاع وكان ذلك مبثوثاً عبر رسائل صريحة وأخرى مشفرة مضمرة تندغما مع لعبة السرد الروائي ، فضلاً عن تعزيز فعاليات النتاج الإبداعي وإعداده للانفتاح على دلالية محتملة تشّكل المفتاح التأويلي للمقاطع السردية في ظل إمكانيات مفترضة تقدم تفسيراً لوقائع متنوعة ، وبذلك فإن الإرسال السردي قد حقق غايته عبر تكنيك واضح يلامس الأنظمة الروائية ويخرق التابوات المعرفية.

من تلك الرؤى والطموحات نهضت فكرة الروائية (بتول الخضيري) ، وهي تبث في روايتها لواعج إنسانية ، فقد ابتدأت بفجيعة (دلال) الساردة والشخصية الرئيسة في رواية(غايب) ، وكانت تلك الفاجعة منذ طفولتها حيث كان عمرها (٤) أشهر وفقدت والديها بسبب لغم انفجر عليهما في صحراء سيناء وهو من بقايا حرب ١٩٦٧ بعد انتقال والدها من العراق إلى مصر للعمل فيها مهندساً للنفط ، ونجاة (دلال) من هذا الإنفجار

---

(١) ينظر: في حوار مع القاص عدنان حسين أحمد، حاوره: صلاح حسن، جريدة الأديب الثقافية، ع١١، ٢٠٠٤م: ١٩.

(٢) ينظر: بنيات العجائبي في الرواية العربية، شعيب حليفي، مجلة فصول،ع٣، ج١، ١٩٩٧م: ١١٤.

لتستقر على الرمل في لفافة صغيرة ، هذه الطفولة المؤلمة هي إنما نتيجة من نتائج الحرب ، مما سيدفع بدلال إلى أن تتربى في حجر خالتها (أم غايب) وزوجها العقيم(أبو غايب) ، ولعل ما أكدته الروائية هو توقف الحياة من خلال انعدام النسل ، فضلاً عن المصير الذي اختارته الروائية لساردتها ، وهو مؤشر لانطلاق البوصلة نحو ما ستنتجه الحرب ، وهي تطوق ما بقي من الأحياء وما تنتجه من حصارٍ ستتراكم مؤثراته على مجتمع كامل يدفع ضريبة البقاء في هذا البلد ، وسيعيش صراع الفقد والعوز والضياع.

ثم تذكر الساردة دلال معاناتها ومرضها ، وهي إصابتها بشللٍ في وجهها بسبب جلطة صغيرة أدت إلى انحراف فمها ، ولصغر عمرها أجّل الطبيب العملية إلى حين اكتمال مرحلة النمو ، ولكن بسبب الحروب والحصار تلاشى هذا الأمل بعد أن قام أبو غايب بفتح منحل بالمبلغ المرصود لإجراء العملية (زوج خالتي سيشتري سلالة من النحل. سيربيها لنعيش من عسلها. لكن كيف سيموّل فكرته؟ من المبلغ الذي كان مرصوداً لتعديل فمي)[1] ، ثم بعد ذلك تذكر معاناة زوج خالتها (أبي غايب) من من مرض جلدي وهو الصدفية والصيدليات مقيّدة ببيع الأدوية العادية بسبب الحصار.

إن تشظي نتائج الحرب والحصار وقمعهما للحياة الإنسانية ، وتسببهما بالفقد والحرمان سيدفع بالروائية إلى استقدام شخصية (أم مازن) التي تمارس مهناً متعددة ومتنوعة وتدّعي أن لها كرامةً من خلال إعطاء وصفات العلاج بالأعشاب وقراءة الفنجان والكف وغيرها: (لم تعد عمارتنا عمارة الأساتذة ، بل أصبح الناس يطلقون عليها ، عمارة أم مازن)[2] هذا الاستقدام إنما أرادت به "رصد مظاهر الانهيار التام لهذا المشروع عبر ما أسمته الناقدة العراقية الدكتورة(فاطمة المحسن) بـ(أرشيف العراق بين يدي قارئة فنجان)"[3]

---

(١) غايب، بتول الخضيري، رواية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٤، ٢٠٠٩م: ٦٤.

(٢) المصدر نفسه: ٣٣.

(٣) الرواية وتأويل التاريخ مدخل ثقافي الرواية العراقية أنموذجاً، حمزة عليوي، جريدة الأديب الثقافية، ع٨٢، ٢٠٠٥م: ١٢.

ثم تذكر شخصية ثانية وهي شخصية(إلهام) التي تعمل في المستشفى ، وهي إحدى سكان العمارة والتي تصاب بمرض السرطان ثمّ تختفي بعد شهرين من إجراء العملية لها ، لتظهر حقيقة اختفائها -فيما بعد- بأنها كانت متعاونة مع المهندس القصّاب ، حيث كانت تجلب له بعض الأعضاء البشرية بعد إجراء العملية ليخلطها مع اللحم المفروم ، وتكتشف حقيقتها ويتم (إلقاء القبض عليها مع صديقها المهندس اللحّام في محله ، اتضح أن إلهام ، كما سمعنا ، كانت تبيع له أعضاء بشرية تسرقها من المستشفى بعد العمليات ، ثم يبيعها هو مفرومة مع لحم الغنم أو البقر)[1] ، ولعلها من المقدمات الغرائبية التي أرادت الروائية من خلالها أن تتماهى مع صور الاستلاب الإنساني وتكون الدالة على غرائبية أخرى.

وتتصاعد الأحداث وتقبل(دلال) في كلية الآداب قسم اللغة الفرنسية ، وفي نفس الوقت تعمل مع(أبي غايب) في المنحل ، بعد أنْ استأجرَ جزءاً من حديقة نادي العلوية المقابل للعمارة ، التي كان يسكن فيها وهو (ملعب التنس رقم ١) ، أمّا الحديقة الثانية المجاورة للمنحل وهو (ملعب التنس رقم ٢) فقد استأجرته الحكومة ، وبجانب الدراسة وعملها في المنحل كانتِ دلال تعمل أيضاً مع (سعد) صاحب صالون لحلاقة السيدات في الطابق الأرضي للعمارة ، ومن خلال عملها معه تتعرف على شخصية أخرى ، وهو (عادل) الذي تربطه بدلال علاقة حب ، ويتطور عمل المنحل ويعرض أبو غايب بضاعته في (معرض بغداد الدولي) ويتعرف على سيدة أردنية اسمها (رندة) تساعده في إحضار بعض الأدوية لمرضه.

بعد حقبة من الزمن بدأ نحلُ أبي غايب الوديع يتحوّل إلى شرسٍ ، ثُمّ إلى شريرٍ ، وحدث ذلك تحديداً بعد نصب خيمة عسكرية على شكل غرفة في الحديقة المجاورة للمنحل ، وراحَ يفتشُ (أبو غايب ودلال) عن سبب هذا التحولِ فهو لم يقصّر في تغذية النحل ، والاهتمام به (لم يفهم أبو غايب لماذا تحول نحله الوديع إلى حشرات شرسة!بدت كأنها توشك على التطريد ، فسارع بعملية فحص أخرى ليتأكد من أن

---

(١) غايب: ١٥٨.

كل شيء على ما يرام ، لم تكن الخلايا مزدحمة بالنحل ، ولم تمتلئ أقراص الشمع بالعسل بحيث لا يبقى مجال للملكة بوضع البيض ، بالاضافة إلى ذلك فإنها لم تكبر إلى الحد الذي لاتستطيع فيه أن تضع بيضاً كافياً فيقوم النحل بمغادرة أعشاشه ويستبدل الملكة)[1] ، ولكن مع كل ذلك استمر النحل بالاقتتال ، والسرقة والتطريد بين الطوائف ، بشكل يثير الدهشة والغرابة ، مما أدى إلى قتل الكثير من النحل ، وإفلاس مشروع (أبي غايب) ، على الرغم من المجهود الكبير الذي قام به (أبو غايب) لمعالجة النحل من هذا الوباء ، مما سبّب المزيد من الإفلاس لأبي غايب من دون حصول نتيجة تظهر نزوعها نحو الفائدة ، عندها فكرت (دلال) في معاينة تلك الخيمة الكبيرة ، التي كان يجلس فيها جندي لحراستها ، وخلفه لافتة معلقة كتب عليها (ممنوع الاقتراب) ، وقد طرحت(دلال) فكرة المتابعة على(سعد) الذي أعلن رفضه في البداية ولكنه انتصر فيما بعد للفكرة ووافق على طلبها ، ولذا قاما بتنفيذ الخطة ليلاً (ما ان اقتربت بما يكفي لأشم رائحة القماش الخاكي ، حتى جمدت مقلتي في مكانها. يا إلهي! لم اتمالك نفسي ، فقدت السيطرة على صيحة رعب صدرت من حنجرتي(...) جثث. جثث في كل مكان! (...) أطرافهم مبتورة. سيقانهم ملتوية ، وجوههم مشوهة. كان النحل يحوم فوق دمهم)[2] ، هذه المعاينة أتاحت لهما استكشاف الحقيقة التي كان النحل ضحيتها بعدما تجسّد الاضطهاد بالضحية.

كما تتضح ملامح الغرائبية في طريقة العرض السردي للرواية ، فقد كانت في صورةٍ سرديةٍ مقلوبة يمكن تسميتها بالمفارقة السردية ، إذ كما هو متعارف أن رحيق النحل يستمدّ من الأزهار والفاكهة ، أمّا أن تجعلها في صورة يكون رحيقها من دم الاشلاء ، وأن تتغير إنتاجية هذا النحل ويتحول تصرفه إلى مزيد من الشراسة بل يصبح شريراً ، فهذه الصورة الغرائبية التي جاءت بها الروائية الخضيري في تشكيلٍ سردي عبرت عنه بوصفه مرتكزاً يمدُّ مرحلتنا الجديدة ببعضٍ من صوره المظلمة ، كما أنها ضمّنت مشاهدَ مروعة

---

(١) غايب: ٢٢٤.

(٢) المصدر نفسه: ٢٣٨- ٢٣٩- ٢٤٠.

لتكشف عن امتدادها في لاحق يجاري السابق ، لتشهد الغرائبية وجودها في هذا التحول الذي تقول عنه (سأضع عسلاً غريباً لونه وردي على الرف وسأعلن "جديد في الأسواق ؛ من البشر إلى البشر")[1] ، هذه الصورة القاتمة إنما هي استقدام لواقع جديد شهدته أعوام ما بعد ٢٠٠٣م ، أمّا أن يكون ضمن منهاج الحرب الثمانينية والحصار التسعيني فذلك ما أجادت به فكرة الروائية وهي تمازج بين واقع ممتد بحروبه ، كما كشفت عن ممهدات لنشوء مثل هذا الاقتتال الطائفي لتعده نتيجة السياسات القمعية الخاطئة للسلطة آنذاك فضلاً عن امتدادها لسلطات أخرى قادمة تكون في مقدمتها السلطة العدائية الكبرى المتغطرسة وما تتستر به من أقنعة ، ستنتج ويلات متكررة لا يتوقف مدّها وسيشهد الواقع الإنساني بوجودها واقعاً متوحشاً غرائبياً.

بل إن قارئ رواية(غايب) بإمكانه أن يلحظ أن الخراب الممتد بعد التغيير إنما يستمد أساسه من تلك الحقبة المظلمة ، وهي إفراز طبيعي لتلك التركة الثقيلة ، إذ إن القتل والممارسات القمعية التي تقع تحت طائلته هي نتاج فكر آمن بهذا المشروع ، وعدّه ركناً لبقائه ، من هذا انطلقت الروائية برؤية تشكيلية بارعة ذكرت فيها اللوحات التي كان يكتنزها زوج خالتها(أبو غايب) – وهي إنما تريد به – إرث العراق وحضارته ، وتسعى أن تقدم لنا صورةً جديدةً وتختار (النحل*) ، الذي يقدّم للبشرية الشفاء والدواء** ، هذا الفعل الجديد الذي ذكرته دلال عن النحل أثار استغراب خالتها(أم غايب) ، بل راحت تستنكر وتتساءل كيف يحصل مثل هذا؟ وهو إنما يحصل بسبب البشاعة التي تقمع الإنسانية وتعتاش على مخلفاتها.

---

(١) غايب: ٢٤١.

❖ إذ تؤكد الدراسات العلمية أن النحل هي الحشرة الوحيدة التي بإمكانها أن ترى بالأشعة فوق البنفسجية.

❖❖ قال تعالى (وَأَوْحَى رَبُّكَ إِلى النَّحْلِ أَنِ اتَّخِذِي مِنَ الجِبَالِ بُيُوتاً وَمِنَ الشَّجَرِ وَمِمَّا يَعْرِشُونَ((٦٨)) ثُمَّ كُلِي مِم كُلِّ الثَّمَرَاتِ فَاسْلُكِي سُبُلَ رَبِّكِ ذُلُلاً يَخْرُجُ مِن بُطُونِهَا شَرَابٌ مُخْتَلِفٌ أَلْوَانُهُ فِيْهِ شِفَاءٌ لِلنَّاسِ إِنَّ فِي ذَلِكَ لَأَيَةً لِقَومٍ يَتَفَكَّرُونَ((٦٩))) سورة النحل آية ٦٨- ٦٩.

وتبقى مشاهد الانكسار لـ (أبي غايب) بسبب هذه الخسارة الفادحة التي تعرّض لها منحله ، مما يضطر إلى بيع لوحاته خارج العراق لتعويض خسارته ، ولأنها لوحات أصلية لا يستطيع بيعها إلاّ بموافقة الحكومة لذلك يقوم بتهريب اللوحات بمساعدة السيدة الأردنية(رندة) على شكل طرد نحل لتعويض الخسارة ، ولكن يجد هذا الطموح رفضاً ومواجهةً ، ويتم القاء القبض عليه بتهمة تهريب التراث العراقي ، وقبل أن يُلقى القبض عليه في منحله ، طلب أبو غايب مهلةً منهم ؛ وذلك للتخلص من هذا النحل الملوث قبل أن يأخذوه إلى السجن (توجه أبو غايب إلى صناديق النحل ، وراح يفتحها الواحدة تلو الأخرى ، كان يعلم أين تكمن مَلكته ، تناولها من الخلية وراح يدوس رأسها بين إصبعيه ، اتخذ عدة خطوات إلى وراءٍ وأخذ ينتظر ، بعد قليل اضطر عادل والبقية أن يتراجعوا قليلاً ، خرجت مئات الحشرات من مخابئها وراحت تتجمع في الهواء ، وتتكتل تدريجياً وهي لا تتوقف عن الرقص على شكل دوائر ، رفع أبو غايب ذراعيه عالياً فشرع النحل بالطيران كأنه فهم إشارته ، ظلت الرؤوس ترتد إلى الخلف رويداً رويدا)[1].

ويستمر الحال تدهوراً ، وتصبح(أم غايب) قعيدة الدار وتتأمل أخبار أبي غايب عن كثب بنفسيةٍ منكسرةٍ ، بعدما غابت أخباره منذ أن تمّ اعتقاله ، لتتصدر (دلال) مسؤولية الإعالة ، وحتى تجد عملاً جديداً بعدما تركت الدراسة ، تلك الظروف التي دفعت بالمرأة إلى أن تلجأ للعمل(سأعمل في ورشة يعزلون فيها مواد وأشياء مستهلكة ليعاد تصنيعها ، يجب أن تُفرز الأشياء حسب نوعها ، يوضع البلاستيك في حاوية ، والزجاج في حاوية ، والحديد في حاوية ، والأقمشة في حاوية ، والخشب في حاوية ، وهكذا)[2].

---

(١) غايب: ٢٥١.

(٢) المصدر نفسه: ٢٥٩.

وبهذا فإن الغرائبية تعد رافداً من روافد السرديّة واتجاهاً راسخاً في الكتابة الأدبية ، وهي أسلوب مخيّل تعمد فيه المؤلفة إلى معاينة الواقع بعينٍ مغايرة ، وفي السرد المعاصر نحتت متنها باتقانات عالية اللغة وخرقت المألوف[1].

تتضح من هيأة الرواية أنها تتخصص بالحصار والحرب وهذا ما رآه الناقد د. شجاع العاني[2] ، إلا أننا بمزيد من الاستطراد في بنية الرواية يتضح لنا أن مضامينها قد تجاوزت إلى رؤية مستقبلية شملت ما بعد عام ٢٠٠٣م ، وتجاوزتِ مضماري الحرب والحصار من خلال الصورة التي قدّمتها عن النحل والطوائف والاقتتال والسرقة لتذكر لنا أنها نتيجة طبيعية لما بعد التغيير ، لكونها من مآلات النظام البائد وما زعزعه في البنية الإنسانية والاجتماعية ، أو لعل الروائية قد ارتكزت على ذلك الواقع لتوضح استمرارية مشاهد البؤس والدمار ، وما تنتجه السلطات المستبدة وما تخلفه الحروب الهوجاء.

ومما يجدر التوقف بإزائه والتأمل فيه أنّ الغرائبية قد كشفت عن عالمٍ متسعٍ يرفد الواقع بالكشف عن المخبوء ، ويسانده في إيضاح ما تعسّر عليه الالمام به والإحاطة بجوانبه ، فضلاً عن أن الغرائبية تفتح النصوص الروائية على عرض (اللاممكن) في صورة الممكن.

---

(١) ينظر: سرديّات عراقيّة، إضاءات في القصّة، والرواية والنص، د. فاضل عبود التميمي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠١٣م: ٤٨.

(٢) ينظر: قراءة في رواية (غايب) لـ (بتول الخضيري): ٦.

المحور الخامس

الجنس

امازت الكتابة النسوية بالاختلاف والخصوصية من دون المقارنة بين العلاقة التي تربط جسد الأنثى وعملية الكتابة[1] ، وبقيت نصوصها الروائية تحمل قدراً من التوجهات الجمالية والفكرية ، فضلاً عن حضور الأنا لدحض الظن القائل بأنّ المرأة وإبداعها السردي امتدادٌ لقضية السلطة بمختلف أشكالها في المجتمع العربي ، بل من موضوعات الكتابة الجديدة الَّتِي دعت إليها الكتابة النسوية "التحول بالتعبير عن جسد المرأة من كونه وسيلة استمتاع للرجل إلى النظر إليه بوصفه طاقةً متعة ، فكانت الدعوة لكتابة حركيته الأنثوية ومشاعره واشتعالاته وتوهجه ورغبته وشجونه المعبرة عن وجوده الإنساني ووجعه فِي تجاربه الخاصة كالحمل والولادة ، والمرأة من خلال هذا الوعي الجديد تكتب جسدها بهواجسها هي وأحاسيسها الَّتِي لا يمكن للرَّجل أن ينوب عنها ، وتكتب مشاعرها ومواقفها تجاه شعبها ووطنها والتعبير عن رأيها في القضايا السياسية والاجتماعية والإنسانية ، ولتكريس هذا الوعي الجديد بالجسد والحياة"[2]

وانتبهت الكتابة النسوية لهذا الوعي ، وواجهت المحاولات الَّتِي تعمل على تشييء المرأة ، حين تُسَلِّعها ، وتغيّب مفاتنها الأساسية فِي عمق الفكر ونبل المشاعر ، وفي تفوقها الإبداعي والثقافي ، ودورها الفاعل في الميدان الاقتصادي وصنع القرار

---

(١) ينظر: الجسد في الأدب النسوي: ١٥٨.

(٢) ملامح النسوية في الرواية العربية رواية (المحبوبات) لعالية ممدوح مثالا: ١٠٦.

السياسي حين تتاح لها فرصة المشاركة ، فعملت على قلب المعادلة التقليدية الذكورية فِي جعل المرأة شكلا للفُرجة ، والانتقال بها من العناية بجذب الرجل لشكلها فقط ، إِلى العمل بمثابرة على مشاركته فِي ميادين الحياة كافة ، مما عملتْ على تفكيك معطيات الفكر الذكوري ، وتشكيل معايير جديدة ذات منطلقات مغايرة ، تطرح فكراً جديداً وكتابةً جديدةً ، وقدرةً على المواجهة ، وبهذا فقد غيّرتْ نوعية العلاقة التقليدية المستقرة بين الرجل والمرأة[1] ، كما ناقشتْ موضوعات مهمة ، واستطاعت أن تعكس قدراتها الفكرية فيها بعد البحث والتنقيب ، ورفد مضامينها بالدليل ، ومن الموضوعات التي ناقشتها موضوعة(الجنس) ولاسيما أن التجربة الجنسية ما زالت أكثر التجارب حميميةً وتفرداً وتعقيداً [2].

وبهذا فإنّ الروائية العراقية النسوية قد تحدثتْ عن هذه التجربة وتنوعت طرائق مناقشتها: فمنهن من لم تمرّ عليها كالروائية(كليزار أنور) في روايتها(الصندوق الأسود) وعللت ذلك بتعليق نقدي لها على رواية علوية صبح(اسمهُ الغرام) بأنها كُتبت لتحاكي الغريزة وأنها تُقرأ لمجرد المتعة الحسية وقضاء الوقت والتسلية على الرغم من إشادتها بالرواية من حيث أسلوبها وحبكتها الدرامية[3] ، وأخرى تجنبت الخوض في تلك التجربة واستبدلت بها الوعي الكتابي ، الذي يقول بتطلعاتها وهواجسها ومتطلباتها رافضةً الغور في تفصيلاتها تجنباً للتدني في الطرح ، وهو ما وجدناه عند الروائية(لطفية الدليمي) والروائية(وفاء عبد الرزاق) والروائية(هدية حسين) ، أما بعض الروائيات فقد وازنت بين الملامسة لتلك التجربة والحذر منها ، في حين ظلَّ البعض الآخر منهن يعرض ذلك للمناقشة ، ويستطلع منبعثاتها وحدودها وتأثيراتها ، بل يعدّها موضوعةً مهمةً ومحوريةً تستحق المتابعة.

---

(١) ملامح النسوية في الرواية العربية رواية (المحبوبات) لعالية ممدوح مثالا: ١١٣.

(٢) ينظر: المغامرة الثانية في الرواية العربية، نضال الصالح، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠م: ٩٥- ٩٦.

(٣) ينظر: الصندوق الأسود: ١٥٢.

وتقف في مقدمة تلك الروائيات الروائية(بلقيس حميد حسن) فلقد أثبتت هيمنة تلك الموضوعة على لسان الساردة(موناليزا) التي سردت أوتار الرواية ، وبقيت تهيمن ساردةً على الرغم من أنها مرويّ له في استماعها لبوح (سومر) الشخصية الرئيسة ، التي تبوح وتسرد لها ، والتي شددتْ عليها الروائية كاسمٍ يدّل على الأصالة التاريخية والجذور الحضارية ، لكنّ اسم(مونـاليزا) بقـي متصـدّرا في طريقة عرض سردي جريئة قامت بها عبر بوح توزّع على شكل أوتار مفعمة بالشجن ، وهي رواية(العزف الناطق) بالبوح.

ومن بين أهم تلك القضايا التي ناقشتها هي الهم النسوي الذي يمور في ظلمات مطبقة ليس فيها انفراج ، كما دار الصراع الدرامي بين شخصيات نسوية متعددة القضايا ، وجميعهنّ يقبعنَ تحت الاضطهاد السلطوي الذكوري الذي يجوّز لتسلطه مالا يجوّز لغيره ، وهي هموم مشتركة بين(أنا وهي وهن) لينتج تحول تلك الأنغام الشجية العازفة إلى كلمات سردية روائية وتقديمها في إيهام سردي رائع تبوح به أوتار موناليزا وسومر(اليكم أوتارنا التي فاق عددها الحدّ ، أنا أو هي أو هن. كلنا نمتزج ببعضنا في بوح قد يتعبكم حينما لا تعرفون من تتكلم عن ذاتها ومن تتكلم عن الأخرى. أو حين تتشابه عليكم الأزمنة والأماكن ، وتختلط عندكم الأمور. آسفة ، ليس هدفي أن أحيركم. وإذا احترتم ، فلعلكم تصلون بحيرتكم للتمعن بلحن واحد من ألحان قيثارتنا المنسية ، علّكم تفهموننا ، فحيرتنا معكم أزلية ، ووجعنا لا نهاية له.. هاكم بعض بوحنا الكاشف لأسرار الروح والجسد)[1].

لقد حملتْ شخصياتها الروائية النسوية الهم النسوي وتوزّع ذلك الهم بينهنّ وبطريقة تتناغم مع الأحداث ، فقد عانت الساردة(مونـاليزا)الخوف والترقب والمخاتلة من السلطة لكونها معارضةً تنتمي لـ(الحزب الشيوعي)وهذا ما وضع اسمها في قائمة المطاردين والممنوعين من السفر ، ولم يتسنَ لها السفر إلاّ بعد أن تخلت عن اسمها الحقيقي لتخرج باسم آخر في جواز مزور ، أما شخصية(سومر) فهي الأخرى التي

(١) هروب الموناليزا: ١١- ١٢.

عاشت الحرمان والاضطهاد من خلال القبول بزواج دخلت فيه وخرجت منه وهي عذراء ، ويستمر الصراع السردي لتسليط الضوء على ما وقع عليها من ذلك الاضطهاد لتؤول بها الأمور للارتباط (بزواج آخر وإن كان سرياً أو نصف معلن)[١] ، لتبقى تعاني من الحرمان والكبت في حياة شبه معتمة يكون (الجنس) واحداً من تلك المعاناة.

ولذا فقد عدّت الروائية موضوعة(الجنس) من الموضوعات الأساسية التي وقفت عندها ، وأرادت أن تعيد التوازن من خلال الطرح الفكري الذي يعري الفكر الخاطئ ويدين التسلط الذي يضطَهِد الآخر ، وقد تمّ عرض تلك الأفعال بجرأةٍ من لدن روائية تنتمي للجنس المضطَهَد ، ولكن مما يؤخذ عليها أنها أوغلت بشرح التفاصيل الجنسية لهن[٢] ، وقد عرّضَتهن للتدني في تلبية حاجاتهن من خلال مد المساحة الروائية لـ (موناليزا) لتبوح بأسرار(سومر) المكبوتة (ها هو قلق آخر في غرفة نومها ، لماذا غرفة نومها ، هي دون سواها ، تثير هذه المخاوف؟ لماذا تجاهد جميع المخلوقات للدخول إلى غرفتها ، وكأنها عرش سليمان؟ لماذا يدخل الآخرون غرف نومهم ليناموا ، وتدخل هي غرفتها ، لا طلباً للنوم ، انما لتهرب إلى عالم مجهول يجلدها بأسئلته؟ كيف تستطيع الآن أن تمنع تلك المخلوقات الدخول إلى هناك ، حيث الرغبة ورائحة الجسد؟)[٣].

كما أكدتِ مثل هذا البوح على لسان ساردتها (سومر) ، ومن دون محاذير في معالجة القلق المضطرم في ذاتها من الرغبة(حاولتُ أن أنام ، دون جدوى ، تقلبتُ كثيرا في الفراش ، حاولت طرد كل ما يؤرقني لكن الرأس اللعين أبى إلا أن يفكر ، فلجأت كعادتي لعلاجي الأخير للقلق...)[٤] ، ولعلها أرادت بهذا البوح أن تتوخى الموضوعية في التعبير عن الجنس بوصفه حاجةً ، فضلاً عن أنها عكستِ موقفاً آخر

---

(١) هروب الموناليزا: ٤٨.

(٢) على أن ثمة بَوْحاً يستعرض تفصيلات جنسية تجنبنا الخوض فيها.(ينظر: هروب الموناليزا: ٢١- ٤٠- ١٦١- ١٨٣- ١٨٤- ١٨٥- ١٩٣- ١٩٤- ١٩٥- ٢١٢).

(٣) هروب الموناليزا: ٣٦.

(٤) المصدر نفسه: ١٩.

من الإنسانية والمجتمع ، إذ "اهتمت الثقافة المعاصرة بموضوع الجسد اهتماماً خاصاً يتباين كلياً عما حفلت به الثقافة التقليدية من نظرة الريبة والأساطير والخرافات ، ومن أوهام وتصورات جعلت منه سجناً للروح وجثة فانية وبؤرة للشهوات ، فقد غدا الجسد اليوم رمزية عامة للعالم ومصدر كل الرموز الإنسانية القائمة أو المحتملة ، فالموقف من الجسد يعكس موقفاً من المجتمع والكون"[١].

ففي الوقت الذي عرضت فيه الروائية هيام الروح ومتطلباتها لشخصياتها عرضت –أيضاً- متطلبات الجسد واحتياجاته والكبت الحاصل والمفروض وهو يجلد الذات ، فإذا ما تعالقت روح(سومر) مع جسدها في حب الآخر(الزوج) فإنّ عليها أن تتحمل المعاناة وترتضي بقبول نصف زواج(سري) نزولاً لرغبتها في الحب للاخر ، ممّا نتجَ عدم الاهتمام والإهمال الذي مارسه زوجها الخفي معها لتعيش تمزقاً بين الروح والجسد (حين يضعك جسدك أمام خيارٍ واحد لا ثاني له ، هو الحرب بينك وبينه ، تقتحم مساماتك وكل ذرة من دمك وخزات غريبة عذبة ، قاسية ، طفولية ، عابثة ، لذيذة ، لا تدري كيف تكون. أحياناً تراها كالسيل الجارف لا يوقفه أي سد مهما حاولت(...) لكنك تبقى وحدك. لا الفضيلة تسكته ولا الإهمال أو الانزواء وراء كلمات الإحساس بالعلو عليه أو المسؤولية ، أو رقي مكانتك بالمجتمع أو الفوارق الثقافية والطبقية وما إلى ذلك من كل ما كبل الإنسان بها جسده. ثورة الجسد طاغية)[٢].

وإذا كانت ترى الروائية في بعض أطروحاتها أن تعرية حاجة المرأة وعرضها بطريقة تكاد تراها جديدةً في مجتمعٍ صارم القيود وأنّ هذا الطرح يعدّ ثورةً اجتماعيةً ، فإننا نراها قد بلغت انعطافةً سلبيةً وهي تعرض واقعاً متدنياً للمرأة في تلبية حاجتها ، على الرغم من أنّ التعرض لموضوعة الجنس تتطلب الأحاطة بما يعتمل في الذات الانثوية من حيث هي هي ، وأنه ليس من اليسير أن تخترق فضائه من دون أن تلامس بعض مايحيط به.

---

(١) ملامح النسوية في الرواية العربية رواية (المحبوبات) لعالية ممدوح مثالاً: ١١٢.

(٢) هروب الموناليزا: ١٩٣.

وتستمر الروائية في عرض معاناة(سومر) ، إذ لم تكنْ لتعيش(سومر) المعاناة لوحدها ، بل أضافت ابنتها لها معاناة أخرى ، ولم تستمرّ تلك العذابات طويلاً حتى تتخذ(سومر) قراراً بالانفصال عن زوجها ، كما ختمت الروائية نهاية الهم لـ(سومر) حين لاقت مصرعها في انفجار إرهابي أودى بحياتها وبحياة ابنتها.

وتطيل الروائية تبيان القمع الذكوري تجاه الآخر ، وهي تذكر شخصيات أخرى قتلنَ بدافع الانتهاز والتسلط والاغتصاب(عدالة ، ونورية ، وكاظمية ، وكريمة ، ووووكثيرات؟)[1] ، وحين تمر بـ(عدالة العمياء) فإنها توضح انتهاك سلطة الرجل العابث(ذياب) وهو يمارس الخفاء والخديعة حتى يدخل منزل (عدالة العمياء) ابنة عمه وتخرسه الرذيلة عن مراجعة نفسه ، لتبقى تلك المؤثرات والنتائج ضريبةً كبرى تدفع ثمنها(عدالة) بعد ما تُكتب البراءة للجاني(ذياب) ويقع الموت على المجني عليه (عدالة) (لقد قتلوا عدالة.-كيف؟-بالسكين الحادة.-لماذا؟- لا أعرف ، سمعت في بيتنا أن أخاها أخذها إلى البستان وذبحها)[2].

ولعل ما أُشيع حول مقتلها أكثر مما جُنِيَ عليها ، والأكثر منه التبرير للرجل من لدن المرأة والقبول بالدفاع عنه عبر تطويع الإشاعة لصالحه ، فهذه أم سومر حين يتناهى خبر مقتل عدالة الى سمعها تقول(- ياللّه حتى هذه العمياء تعمل كل هذه الفضائح ، كيف تقوى على ذلك؟)[3] ، بل تضيف: (ما كنا نظنها بهذه الوضاعة والخسة ، ربما أراد لها الله أن تكون عبرةً لمن اعتبر من البنات العاقّات واللاتي لا يعرفن الأدب والأخلاق.)[4] ، وهذا هو الانتهاك الصارخ للعدالة الإنسانية حينما تكون الموازين مقلوبة وحين تُفترس العدالة من قبل سلطة الرجل/العابث ، ولكن الروائية قد أضمرت صوتاً للحق تقول به عمة الساردة (سومر) عن عدالة (إنها مسكينة

---

(١) هروب الموناليزا: ١٦١.

(٢) المصدر نفسه: ١٨٢.

(٣) المصدر نفسه: ١٨٢.

(٤) المصدر نفسه: ١٨٢.

بريئة ، لا ذنبَ لها ، فهي عمياء لم تتحرك من بيتها إنما المعتدي هو الذي ذهب ليعتدي عليها ، ثم تقتل هي دون ما يعاقب هو أبداً ، إن هذا ظلم)[1].

بل يزداد الأمر انتقاداً لاذعاً حين تأتي تلك الصرخة الاحتجاجية من (ذكرى) خطيبة (ذياب) وهي ابنة عمه الأخرى ، فقد قامت بمغادرة منزله يوم زفافها بعد أن أخبرتها (عدالة) عن فعلته الشنيعة ، وبهذا فهي الأخرى التي ستدفع ضريبة هذه المواجهة التي نجمتْ عن طلاقها ، وهو ما قالته الساردة (موناليزا) عن ذكرى ، فقد سمعت (عن طلاق "ذكرى" معلمة اللغة الانكليزية بمدرستنا ، ابنة أغنى عائلة بالمدينة. حين تم زفاف ذكرى إلى ابن عمها الساكن في بيت قريب لبيت خالتي ، حيث بقعة الأرض التي شكلت المسرح الأول للعب الطفولة والصبا ، عادت إلى بيت أهلها طالبة الطلاق قبل انتهاء مراسم الزفاف مباشرة ، وقبل أن يضمهما سقف) [2] ، وكما قيل في(عدالة) تعددت الأقاويل في(ذكرى) وكُتبت النجاة لـ(ذياب).

وما تم عرضه هو جزء من الاضطهاد الذي يمارس ضد الأنوثة من سلطة الآخر الماكرة ، وتلك من كبرى الجرائم الإنسانية التي تُطبق ضدهن وإنْ كنّ المجني عليهن[3] ، وهكذا بمثل تلك الأحداث تستشهد الروائية بهن لتنتهي بـ (هكذا هم يريدوننا مظلومات ليحترمونا)[4] ، وهذه رؤية تلفت الانتباه لجعل الرجل في معاينة لمشاهد مروعة يكون هو سبباً رئيساً في وجودها ، كما هي دعوة للمراجعة وإدانة كبرى للتسلط الذكوري الذي يدين الآخر ولا يدين تسلطه ، ولا سيما أنها قد نقلت أوجاع المرأة بدءاً من ولادتها وسيرورة حياتها وصولاً إلى آخر محطة فيها ، في سردٍ يمتلك الواقعية والدقة في إظهار عمق الاضطهاد النسوي في بلاد العالم الثالث ، ولعل

---

(١) هروب الموناليزا: ١٨٢.

(٢) المصدر نفسه: ١٦٢- ١٦٣.

(٣) كذلك كشفت البشاعات الذكورية من دون رقيب يذكر، ينظر: المصدر نفسه: ١٩- ٢٠- ٤٥- ١٣٦- ١٣٧- ١٤٤- ١٤٥- ١٥٩- ١٦٠- ١٦١- ١٦٢- ١٨٨- ١٨٩- ١٩٠- ١٦٦- ١٨١- ١٨٢- ١٨٣- ١٨٤- ١٨٥- ١٨٦- ١٨٧- ١٨٨- ١٨٩- ١٩٠- ١٩١.

(٤) المصدر نفسه: ١٩١.

بوح القيثارة هو بوح المرأة ، الذي جعلته عبر أوتار مختلفة ، وإنما هي خواطر سردية موجعة فيها سيرة ذاتية مشوبة بالهم النسوي ، وتندد بالموقف الآخر وتقول: (كنت أنت المعتدي ، وكنتُ أنا المجني عليها ، لا العكس..)[1] .

ويظل سؤال الرواية يعوم في فلكها: إذا كانتِ موضوعة(الجنس) مشتركاً إنسانياً فلِمَ الكيل بمكيالين في موضوعٍ ينتهي فيه(الإنسان/ المرأة) وجودها سواء أكانتِ جانيةً أم مجنياً عليها؟(منذ زمن بعيد ، والنساء يقتلن غسلاً للعار ، صغيرة كانت أم كبيرة ، عاقلة أم معتوهة ، مريضة أم سليمة ، عمياء أم مبصرة ، كلهن سواء أمام هذا الغسل للعار المفتعل)[2] ، ولهذا لا بدّ من تقديم الاحتجاج والإدانات على تلك الممارسات ، فقد أقامتِ سرداً لواقعٍ تستعرض فيه الأدلة والبراهين ، وتحاجج الاضطهاد الذي يؤمن بقمع المضطَهَد وترك المضطَهِد: (قذفتُ القلم بعصبية بعد كتابة هذه السطور متذكرة جميع النساء اللائي قتلن ، واللاتي عشقن ، واللائي تألمن ، وقهرن ، وسحقن ، وضاعت أعمارهن بين الجدران وعتمة التقاليد بلا بوح ولا اعتراف)[3].

هذه الاحتجاجات الكتابية تطالب بالموضوعية والدعوة إلى الحوار والمناقشة ، وليس ثمة شيء لا يمكن مناقشته! ولا سيما أنّ المناقشة تدور حول المقدس الاجتماعي المنغلق الذي يؤمن بذكورية المجتمع ويرفض الآخر والحوار معه ، كما عدت أمرَ المناقشةِ ممكناً في واقعٍ من صنع الإنسان ، بل تعزز من واقع المناقشة حين تعرض رؤيةً لمقدسٍ يفسح مجالاً للتأمل ويترك بابَ التسامحِ والمحبةِ مفتوحاً ، وهو ما تذكره الساردة (سومر): (كنت البارحة أقرأ أحد الكتب المقدسة القديمة "الكنزا ربا"* ، وجدت فيه صفحات فارغة للناس ، للتأمل ، ربما والتوصل إلى حلول مغايرة

(١) هروب الموناليزا: ٢٤٩.

(٢) المصدر نفسه: ١٥٨.

(٣) المصدر نفسه: ١٥.

* هو الكتاب المقدس لطائفة الصابئة المندائيين –كما أوضحَتْهُ في الهامش- إذ هي من أولى الديانات في التاريخ البشري وعلى الرغم من ذلك فإنها تسمح للآخر بالمناقشة والحوار، فكيف=

لما جاء في نصوص الكتاب ، وفقاً لكل زمان ، رغم أن هذا الكتاب مقدس ، والمقدس كما اعتدناه لا يدع مجالاً للتأمل خارج النص ، لِمَ لا نخلق من بين أفعالنا فسحة فارغة مجهولة لإجابات مستقبلية شتى؟ حين أنهيت تأملي وأنا أقلب الصفحات البيض من هذا الكتاب ، عرفت أنه كتاب لا يمجد القوة ، كله تسامح ومحبة)[١] ، فلِمَ لا يتعزز الحوار بين الإنسان والإنسان؟ وتتكرس الجهود من أجل تجاوز الانتكاسات الإنسانية.

أما الروائية عالية ممدوح فإنها تعرض فكرة (الجنس) في روايتي (غرام براغماتي) و(الاجنبية) من دون أن تحيطه بهالات من الرمزية ، أو تقدّمه من خلف مواضيع أخرى ، بل عدّته ضرورةً وجَدَ تشريعه منذ أول الخلق كما شُرّعت أحكامه ودساتيره ، وعُرضتِ أنواعه ، وقد فصّلت الحديث عن حدود حريته وكشفتِ ضوابطه عندما أوضحت أنها اقتبست بعض النصوص من كتابين* تناولا أساطير وادي الرافدين ، لزحزحة الحواجز التي تبيح لأحد ولا تجوّز للآخر على الرغم من أنها موضوعة مشتركة في المحفزات ، والإثارات والرغبة المتبادلة ، وهي تتطلب وعياً متبادلاً ، وما دامت تكشف عنها الحضارات القديمة وقد عرضت حقوقها فلِمَ تعاملت الإنسانية في حقبتها المظلمة بالوأد وأفرغتِ عليها حممها** ، ولعله السؤال المضمر الذي لم تطلب الروائية الإجابة عنه ، بل تركته مفتوحاً لتدين الإنسانية نفسها بنفسها.

=لمقدسٍ اجتماعي لا يمكن محاورته وإرغامه على الاستماع من أجل وضع ضوابط تضمن التعايش الإنساني.

(١) هروب الموناليزا: ٢٥.

* وهما(مغامرة العقل الأولى) لفراس السواح و(أدب الغزل ومشاهد الإثارة في حضارة وادي الرافدين) لحكمت بشير.

** وفي تبيان الرأي يكون الحيادُ خيانةً والصمتُ تواطئاً، إذ ليس أكثر قسوةً تُذكر عن الآباء مما أورده القران الكريم عن دورهم في التعامل مع البنات من دون البنين في الوأد ويعدون ذلك حفظاً لوجودهم ، فأية قسوة أبشع ممارسةً من هذا الفعل؟.

أمّا حين تتحدث عن عشق الساردة(راوية) مع السارد(بحر) فإنها تعرض تاريخ أسطورة وادي الرافدين ، التي ذكرت موضوع الغزل في عدد من اللغات ، منها السومرية والعربية والأكدية ، وكيف شرحتْ تلك الحضارات مفاهيم الزواج المقدس شرحاً تفصيلياً في الديانات القديمة وفي بلاد الرافدين ، وكيف تطور مفهوم الغزل ليدخل في دائرة الدين "لقد سلم سكان بلاد الرافدين القدماء ، بأنه كان للجنس عنصر ديني"(١) ، ثم تطرح بعد ذلك أسئلةً فكريةً تكمن في ذاتها أجوبةً عدّةً ، لعلها تكون منطلقاً ومترجماً وكاشفاً: (محرّماتي أنا وأوراقي الشخصيّة ، كما انتهكت هي في يفاعتها الكثير من الممنوعات ، كنت لا أحفظ الحدود الفاصلة بين المحرّم والخليع ولا أعرف قياسها ، ترى أين تكمن حدود الغواية في اشتغال الجسد بعد فوضى الطفولة؟ وما هي الوسائل التي تجعلنا نحترم أجسادنا ، ونكتشفها دون الشعور بالتقزّز أو الحرام؟ هل التعرّي هو مركز الإغراء مثلاً أم المنع هو محرّك الفجور؟ من يفتن أشدّ؟ الجسد المعروض بتحدٍّ ، أم ذلك المحجوب وهو يحمل طاقة سلب اللبّ بوصفه قاهراً لكنّه ممنوع؟ هل الخلاعة أشدّ نفعاً في تجلّيات مجتمع ما ، لمضاعفة حيويّته في التقنيّات والعلوم؟ أي التقدّم؟ والمحرّم لا يحمل يافطة المثالي ، الخَير ، ولا النفعي ، أي أنّه ضدّ التقدّم؟)(٢) ، هذه المتواليات من الأسئلة هي محفزات للمتابعة والمناقشة والاستدلال.

وكانت تلك الأسئلة تتوجه إلى الإنسان والمجتمع ، وعليهما أن ينظرا بتوازنٍ لحاجة ملحة في الوجود الإنساني بين المرأة والرجل ، لذا ستجعل كتابتها تبوح عن عالمٍ تحدّثً عنه الآخر بتدن إنسانيّ متناسياً حاجته وضغوطاته ، وتحدثت الروائية عن الأمكنة الكاشفة لتلك الحاجات والضغوطات ، التي وقفتْ عندها طويلاً وهو (الحمام)* ، وعدّته قارةً نسويةً كما تسميه ، وبه يتم كشف الأسرار وتدوين الوثائق

(١) أدب الغزل ومشاهد الاثارة في الحضارة العراقية القديمة، شاكر مجيد سيفو.

(٢) الاجنبية: ٢٩– ٣٠.

* هذا المكان تناولته أكثر من روائية، فقد أكدن أهميته في كشف المخبوء، ومنهن الروائية إلهام عبد الكريم في روايتها الصمت، ولكن الروائية عالية ممدوح قد تناولته في روايتيها (الأجنبية) و(غرام براغماتي)، إذ تعده من الامكنة الخاصة والكاشفة.

وأشياء أخرى ، كما كشفت الروائية عن الهم النسوي عبر هذا المكان (فالحمّام على سبيل المثال ليس حيّزاً من الأشبار الحامية ، إنّه قارّة نسويّة مليئة بالبلبلة واللا توقّعات. فعبر الماء الساخن ورغوة الصابون كانت الأجساد تتّقد أمامي. فالجميع في ذلك الحيّز ، كنّ يغرفن من ألاعيب سطوة الجسد ، ودهشة الغرائز وحقوق إفشاء الأسرار. فالحمّام في الأخير مركز معلومات شديد الخصوصيّة. إنّه أخطر مديريّة للاستخبارات العامّة لعموم ما يجري في الشارع أو السجن ، المستشفى أو الفراش الزوجي. فعبر الحمّام كانت تتمّ كتابة وثائق غير مدوّنة للتحكّم بمصائر الفتيات اللاتي كنّ على وشك البلوغ أو اللائي يرعبهنّ لقب العانس بالفعل ، من هناك بدأ انقطاع نفَسي ، بدأت تتشكّل فنون اللعب والتخييل والمكر ، بين احتفالات الماء والأغذية والتبذّل ، لم أكتب عنهنّ عبر صبّ اللعنة ؛ لأنّ الحمّام يعكس نوعاً من الجحيم ، لكن من ضرورة هندسة تلك الأجساد بطابع المرح واللطافة ، فكلّما تبخّر عرق الأبدان كانت تتشكّل مادّة حرِّيّة أمامي فأشاهد عن سابق تصميم وترصّد ، أجساداً تُبعث وأخرى على وشك الموت ، فلا يبقى في الرأس إلاّ الكلمات ، ذلك هو العزاء الوحيد للكتابة. فاللاتي كنت أبصرهنّ وهنّ على وشك الرقص والطيران بين شقوق اللهب ، كنّ غير حرّات تماماً. فالحركات مصابة بالتشنّج والمفاصل تعاني من الروماتيزم ، وتفوح من بعضهنّ رائحة الاسترجال الذي يمكن تسميته نوعاً من التمرّد أو كنّ خجلات أو هكذا يمثّلن دوراً للحصول على رضا الأمّهات والجدّات اللاتي كن يفرزن الجميع عبر الحسب والنسب ، الثراء والاحتشام ، وإمّا أنّهنّ كنّ يندفعن في «العلاقات الجنسيّة المثليّة» تعبيراً عن رفض فظّ وميكانيكي للشهوة الجنسيّة لأزواجهنّ ومحاولة إيجاد حلّ بديل. فيصير الرجل هو المحرّم/ التابو/الذي لا يقدرن على مخاطبته أو الاستجابة لغوايته أو ملامسته فيتحوّل إلى الجوهر الخصوصي ، أي الحقيقة المستترة)[1].

ولم تخرج رواية(منازل الوحشة) للروائية(دنى غالي) عن هذا الإطار وهي ترتكز على الساردة(أم سلوان) التي تعاني من الانعزال بسبب تعاسة الحالة النفسية لابنها

---

(١) الاجنبية: ٣٢- ٣٣.

(سلوان) وأبيه ، مما يجعلها تعيش في منزل تقطنه الوحشة ، ويلتف حوله الصمت وتكون هي صريعة هذه الوحدة ، ولا سيما أن روايتها تتحدث عن واقع ما بعد ٢٠٠٣ ، ولذا فمن الموضوعات المتجاورة التي عكست فيها رؤيتها ، هي إيضاح عامل (الجنس) وذروته في واقع يتوشحه الالتباس ، ونهوض المرأة بممارسة تجربة قاسية في ظل محاصرة زمكانية تتعاضد مع الحدث ، وحصرا مع الشخصية النسوية وهي تقارع الزمكان والحدث لتكون في مواجهة حقيقية ، ولذا فممارسة الضغوط القسرية عليها يجعلها تبوح ببعض الهم ، بل تضع جل انطواء سلوان في افتقاره لممارسة الجنس ، وهو ما قالت به جدة سلوان (إنه محروم من الجنس يابنتي)[١] ، كما تضع تلك الموضوعة في أولوية الموضوعات التي ترتبط بالتحولات السياسية والاجتماعية ، فهذه أم سلوان تسأل أمها وماذا عن المرأة فتجيب (الموضوع كله هنا. وهي تشير مجدداً إلى أسفل بطنها"الحكم والسياسة والأمراض والإجرام والفقر)[٢] .

ولم يكن صبر الساردة (أم سلوان) بأكثرَ مما قالت به أمها ، بل لم تكن مقاومتها مجدية مع وحدتها حين سافر أبو سلوان وتركها لتلك الظروف[٣] ، وإذا كانت (أم سلوان) قد زاحمتها الوحدة لتعمل ذلك سراً ، فإنّ مخطوطة (أبي سلوان) التي وجدتها الساردة من ضمن مسودات مرزومة في جزأين في كيس نايلون مغلق كانتْ في حقيبة أبي سلوان ستبوح بما لم يكن متوقعاً ، وهي ما كسرت توقعات أم سلوان التي تذكر أن أبا سلوان (لا أجده إلا إنساناً نقياً مُحبّاً غير محظوظ على الدوام)[٤] ليتحول هذا النقي في خلوةٍ ما الى خائنٍ يمارس الفجور مع زوجة جاره التي جاءت تحمل نذراً لهم[٥].

---

(١) منازل الوحشة: ١٠٥.

(٢) المصدر نفسه: ٧٤.

(٣) ينظر: المصدر نفسه: ١٥٠

(٤) المصدر نفسه: ٢٠٢.

(٥) ينظر: المصدر نفسه: ٢٠٣- ٢٠٤- ٢٠٥- ٢٠٦.

لقد شكّلت محاور الجنس السردية في النصوص النسوية إدانات واحتجاجات تكشف تعسف الآخر ، كما كشفت عن الاضطهاد الذي يمارس ضد المرأة فضلاً عن إلقاء اللوم والتثريب عليها ، بل والأهم من ذلك فإنّ الروائية قد عرضتِ على المجتمع أسئلتها ، كما أوضحت كتابتها بأنها تسير في فضاء المعرفة وهي تدفع إلى الكثير من التفكير الذي يفسح المجال للإنتاج المعرفي الذي ينتجه الرجل/ المرأة حتى يشغل مساحةً جديدةً في المشهد الفكري والثقافي ، وبهذا الوعي المتحرر من التأثيرات الذاتية ستكون الرؤية موضوعية.

الهوية

تتماهى الرواية في ظل معطياتها الفنية مع الحياة وامتداداتها (اللامتناهية) ، وترسخ خطابها عن الذات والهوية ، وأنّ خطاب الهوية لا يعترف إلا بوجود الذات ، لذا يتواصل الخطاب العقلاني مع الذوات الأخرى بوصفها ذوات لا تقل حقيقةً وأهميةً عن ذواتنا[1] ، بل يُعد الصراع من أجل الهوية أهم وأقوى عناصر الصراع ، وهو يتصدّر أشكال الصراعات المختلفة حتى يبدو كأنه بؤرة الصراع[2] ، فكيف إذا نحا الصراع نحو صراع ثقافي من أجل بناء الهوية وترسيخها؟ أم كيف تكون الاستدلالات النسوية أمام هذا الاختبار الجديد في تصوّر العلاقات الإنسانية والعلاقات الأخرى ومنها الاجتماعية والفكرية؟ ولاسيما أنّ خطاب الهوية أشبه بالحوار الذاتي وهو خطاب الذات للذات ، وأنه موجه للأفراد الذين ينضوون تحت هوية واحدة [3] ، وهو يُعد علامةً دالةً وسمةً للتقدم والارتقاء الإنساني والفكري.

لذلك فقد سعت الروائية العراقية إلى تأكيد هويتها التي كانت متوزعةً بين هوية الذات التي انضوت تحت الهوية الإنسانية والهوية الوطنية ، فقد أثبتتِ هوية الذات من خلال ما أنتجته من إبداع كان دليلاً على قدرتها وبما عززته من خطاب كان شاهداً على رؤيتها ، أمّا فيما يخص هويتها الوطنية وفي خطوة متقدمة فقد نشطت لديها تأكيدات معرفية تندمج مع الخطاب الإنساني لبلورة إصلاحات جوهرية توسع

---

(١) ينظر: إشكاليات فلسفية معاصرة: ١١.

(٢) ينظر: المصدر نفسه: ٩.

(٣) ينظر: المصدر نفسه: ٩.

من حدود الوحدة ، وتنسجم مع واقع الديمقراطية الجديدة بعد التغيير ، وكان منها ما واجهت به الطارئ الذي نتج تحولاً في الولاء من العائلة والقرية والقبيلة والطبقة إلى انحسار الهوية نحو التوجه الديني والمذهبي ووصولاً بها نحو تعزيز الكيان السياسي وأيديولوجيته بدافع إيهامي من أنّ " الأيديولوجية –في بعض تحديداتها- هي محاولة إقناعنا بصواب مشروعية توجه فكري ما ، في تلقيه وتعامله مع الواقع المحيط"[١] ، ولكونها ما زالتِ تمدُّ نسغها الفاعل في الحياة ، لذلك لم تتخلص الروائية من ذلك بحجة أننا "لم ندخل بعدُ العصرَ الذي تكون فيه الأيديولوجيات ميتةً ومنسيةً"[٢] ، لذا فقد انبرت ثمة تأكيدات تذكر أنّ هيمنتها وسعة تمددها دفع بالكثير منها إلى أن تجد طريقها نحو التجريب[٣] في العمل الروائي الذي لا ينتج أيديولوجياً إنما يسهم في صيرورتها نحو الذيوع والانتشار أو نحو التهميش والانطفاء[٤].

بل ثمة من يرى أنّ خطاب الهوية هو خطاب أيديولوجي بامتياز وأنّ هذا الخطاب لا يصلح البتة في إرساء أي حوار مع الآخر ، لأن الآخر هو أيضاً متمرس حول خطاب هويته بالضرورة[٥] وأنّ الصراع الأيديولوجي صراع يقع ضمن المسكوت عنه[٦] لذا اتسمت الخطوات الروائية النسوية بالوعي نحو توجيه المسار لصالح القيم الإنسانية ، فشكّلت بنيةً روائية تُجسّد فيها ذلك وتمنح بدائلَ تتسم بردع أطراف متطرفة لا تريد للقواعد الثقافية من تطبيق ولا لمسار الحياة من تواصل ، كما رأت أنّ الطائفية الفكرية تدمر النسيج الثقافي ، كما تدمر الطائفية الدينية النسيج المجتمعي ،

---

(١) في السرد الروائي: ٨٧.

(٢) في حوار مع الروائية عالية ممدوح، حاورتها: منى شوليه، تر: علي عبد الأمير صالح، مجلة الأقلام، ع٣، ٢٠٠٩م: ٢٣٩.

(٣) ينظر: مؤثرات البنى الفكرية والأيديولوجية في رواية تيار الوعي (ثرثرة فوق النيل) أنموذجاً، أ.د. نصيرة أحمد، مجلة الأقلام، ع٣، ٢٠١٢م: ٧٠.

(٤) ينظر: في السرد الروائي:١٢.

(٥) ينظر: إشكاليات فلسفية معاصرة: ١١.

(٦) ينظر: المصدر نفسه: ١١١.

ولذا لا بدّ من خطوات جادة تعمل على التعايش السلمي الإنساني والوطني في خطوات سابقة ترتكن إلى الهويتين الإنسانية والوطنية.

هذا التعالق بين الهويتين يفضي إلى انفتاح الإبداع من دون تحييد ، كذلك يجعل الخطاب يبحث في مناطق واعية ، وهو ما بحثت عنه الروائية ، وهي تفتش عن الهوية الرافدينية السومرية الآشورية البابلية الكلدانية في حاضنة العراق ، حتى يتسنى للخطاب الإنساني أن يوظف مساره نحو الإبداع ويخوضَ في الممكنات الإبداعية ، وبهذا فقد كرّست الهوية الأنثوية خطابها ، وكانت ثيمةً موزعةً في بنيتهنَ الروائية ، وقد تنوّع طرحهن لتأكيد تلك الأهمية ، بل ظلت تلاحق مفرداتها بشكل متكرر في أكثر من موضع ، فهذه الروائية (إنعام كجه جي) تؤكد هويتها الوطنية حتى في المكان الافتراضي الذي رسمه إسكندر في مقبرته الألكترونية لعمته (ورديّة): (تتفرج على المقبرة الألكترونية وهي في ذهول. تضع كفها على الفأرة وتتعلّم السيطرة على السهم وتتجول بين الشواهد الموزعة في فردوس من أزاهير وأطايير وقمريّات تتدلّى منها العناقيد.

- عمّة ، هل أنت راضية؟

- أنا مسحورة.

- هل أعجبك التصميم؟

جداً ، يحتاج بضع نخلات)[1] ، فقد ذكرت قامةً تراثيةً -النخلة- ما أن تُذكر إلا وذكر العراق ، كما انطلق خطاب الساردة (ورديّة) في عشق الوطن بكل طوائفه وأديانه ولاسيما أنها مسيحية ، وبهذا فهي تؤكد الهوية الكبرى ، وتعزز الولاء لوطنها من خلال تمسكها به ، بل حتى حين تكون في البلد الجديد الذي أحبته ولجأت إليه ، الإ أنها لا ترغب أن تدفن فيه فلا تريد لهويتها أن تضيع حتى بعد موتها ، فقد كشفتِ عن اعتزازها بوطنها حتى في المكان الافتراضي (المقبرة الالكترونية) فيسألها اسكندر:

---

(١) طشاري: ١١١.

(- عمة ، ألا تحبين باريس؟

- أُحبّها لكنني لا أُريد أن أموت هنا وأُدفن في فرنسا.

- هاي هيّ المشكلة؟)[1] ، فهوية الوطن أسمى وهي دائماً فوق الاتجاهات ، ولذا ولذا فهي تذكر: (ليس صحيحاً أنها هجرت الوطن الملعون بسبب تراجع البابا عن الذهاب إلى أُور ، تلك حجّة تافهة ، مَرْهم مُسكّن مثل عجينة الأوكاليبتوس الصينيّة النفّاذة ، تفرك بها ضميرها لتخفف من دبيبه ، تعرف أنّ الأوطان ليست تطريزات في جبب البابوات)[2] ، فقد تجاوزت الهوية الصغرى لصالح الهوية الكبرى (الوطن) ، وبهذا فقد تحدت القدر الذي يمكن أن يشوه صورة الوطن إذ تقول: (لم تكن كل الثورات والانقلابات والانتفاضات والحروب التي عاشتها كافية لإقناعها بأنه بلد مدسوس بين فكيّ الشيطان ، هكذا كان في التاريخ وهكذا سيبقى ، شوكة عصيّة على الابتلاع ، تجرح وتنجرح ، يكفي أن يستيقظ الناس ويسمعون من الراديو نشيد "الله أكبر فوق كيد المعتدي")[3] ، ويتوزع الاعتزاز بالهوية الوطنية والإنسانية في مضمون الرواية وتطفح منها الإدانة لآفتين جديدتين دخيلتين هما الطائفية والتهجير ، كذلك تتوجه الإدانة إلى الظلاميين الذين ترجموا هذا الولاء بـ (السلام على من اتبع الهدى ، أما بعد فعندكم عشرة أيام لتنفيذ هذه الفتوى وإعطائنا بنتكم زوجاً حلالاً لأمير جماعتنا أو أن نذبحكم كلّكم ونأخذ بيتكم يا كفّار وإلى جهنم وبئس المصير)[4] ، ويكون السؤال الدال على الهوية يتجسد بمضمون (قُلْ لي ما هو مذهبك أقلْ لك من أنت)[5] ، بل انطوى سؤال الرواية وانتهى بسؤال مفتوح (أمَا يشبعون من الدم؟)[6] ، وبهذا طرحت الساردة أسئلتها المتكررة عن هموم متعددة.

---

(١) طشاري: ٩٢.

(٢) المصدر نفسه: ١٢٩.

(٣) المصدر نفسه: ٣٥.

(٤) المصدر نفسه: ١٢٩.

(٥) المصدر نفسه: ٢٤٨.

(٦) المصدر نفسه: ٢٥١.

إنّ عشق الوطن لم يكن هاجس الساردة (وردّية) فقط ، بل تجلى عند أخيها (سليمان) في صورة أخرى ، فقد عشق وطنه وقدّس عقيدته ولم يكن في ذلك أنوياً فتغلّبت المصلحة العامة لديه على مصلحته الشخصية(حفظ الطالب المجتهد المعلّقات والشعر القديم. يقف في ساحة المدرسة ، أو على سطح الدار ، ويلقيه بصوتٍ عالٍ وبلسان قويم. كان أقرباؤه في القرى القريبة يتحادثون بالسريانيّة وأقرانه يرطنون بالكثير من الكلمات التركيّة وهو ينام في حضن الضاد. أنهى الثانوية وجاء ترتيبه الأول على لواء الموصل في اللغة العربيّة. وقد جرت العادة أن يكون المُصحف مكافأة الطالب الأول لتفوّقه في لغة القرآن. لكن العادة ، مع سُليمان إسكندر ، كانت تختلف.

خرج من المدرسة ، في موعد انصراف الطلاب ، ووجد المدير في انتظاره ، جالساً في عربة الربل ، عند البوابة.

- تعال إبني سُليمان أفندي ، اصعد معي.

يأمر المدير الحوذيّ بالتوجه إلى المكتبة المركزيّة. وهناك يطلب من الطالب المتفوق أن يختار أيّ كتاب يريد ، على سبيل المكافأة ، مهما غلا ثمنه. يقرأ سُليمان ما يدور في بال مديره ويردّ بأدب:

- أُستاذ ، لن أقبل بأي جائزة أُخرى.

- إبني... أنت نصراني ، والموصل مدينة محافظة.

- لن أقبل بغير المصحف.

يتأثّر المدير ويربت على كتف الطالب وينصاع لعناده. ينال سُليمان الجائزة المعهودة ويدخل القرآن إلى بيتهم للمرّة الأُولى. كلّما اختلفوا على معنى أو إعراب أو آية احتكموا إليه. ولّما انتقلوا إلى بغداد رافقهم وأخذ مكانه في أعلى رفوف المكتبة)[1].

ولم تفارق الهوية الوطنية مضامين الروايات العراقية النسوية ، فمرةً تشير لوطنها علناً ، وأُخرى عبر ذكر رمز له ، وإذا كانت الروائية(إنعام كجة جي) قد رمزت للمكان(العراق) بوجود (نخلات) بالقرب من قبر الساردة(وردّية) في المقبرة الألكترونية

---

(١) طشاري: ٦٤- ٦٥.

التي رسمها إسكندر ، فإنّ الروائية (حوراء النداوي) تختار اسم (نخيل) لإحدى شخصياتها ليكون الاسم الدال عليه ، كما تكرر الروائية(بلقيس حميد حسن) اسم (نخيل) ، إذ تجزم ساردتها (سومر) بـأنّ من دون وجود الدال النخيل فإنّ المدلول يحظى بالغياب والعدم من الحياة والجمال: (أعيش غياب النخيل ، لا جمال دون نخيل ، ولا جنة دون نخيل ، ولا فرح دون نخيل)[1].

أمّا بعض الروائيات فقد ذكرن الاعتزاز بالهوية من خلال التمدد في الفكر التاريخي والحضاري والإنساني له ، وذكر ما تشكّل في بنية الذاكرة الحيّة لمجده ، فذكرن حضارته وأساطيره وعملن على إحيائها عبر تضمينهن في سردهن الروائي أو إقامة العمل الروائي على ما زخرت به تلك الأساطير من رؤى ، وهو ماجسدته الروائية(إيناس أثير) في روايتها(ما زلت أحيا) فقد عملت على إحياء أسطورة مغيّبة وهي(سمير اميس) وشاكلتْ بين أسطورة(كلكامش) وبينها ، وكشفت عن حدودهما في أرض السواد ، كما تحدثت الروائية (خولة الرومي) عن رمز حضاري عراقي وهو (الأهوار) كما ذكرت أغلب الروائيات هذا الرمز في رواياتهن ، وتنوعت مواطن الإشادة بالوطن عند الروائيات العراقيات فتارة يبتدئ به في الاستهلال الروائي كما في رواية(مطر الله) للروائية (هدية حسين) ، إذ أشادت بهويتها الوطنية في افتتاح بدأت به مكثفاً بتاريخ الوطن وحدوده[2] ، وتارة تكون الإشادة به من خلال الاعتزاز بلغته كما وجدنا ذلك عند الروائية (حوراء النداوي) ، فقد أقامت تنظيرات تؤكد فيها معنى الوطنية (والوطنية هنا لا تعني الشغف الواجب بالوطن كما هو معروف بالنسبة إليكم يا من تهيمون في أوطانكم ترفاً.. الوطنية هنا هي أن تعرف أكثر القليل عن وطنك ، وأن تلوك مفاهيمه الأصلية على قدر استطاعتك ، وأن تمضغ لغته بين فكيك ثم تخزنها خلف لسانك مثل القات)[3] ، بل قد جعلت الروائية النداوي

---

(١) هروب الموناليزا: ٤٦.

(٢) ينظر: مطر الله: ٧.

(٣) تحت سماء كوبنهاغن: ١٣٨.

رائحة مميزة تمتد في الأعماق الإنسانية ، فتعيد لها جذوة الوطن والاستشعار به ، وإذا كانت دمشق القريبة قد أحدثت انعطافة في حياة الساردة (هدى) وهي القريبة من موطنها ، فكيف ستكون إذا شمت رائحة (بغداد)؟ ، وهي التي تعترف بأن (كوبنهاغن رائحتها طفيفة لا تنخر الأنف مثلما تفعل روائح المدن الشرقية)[1] ، تلك الرحلة ستضع بصّمتها في ذاكرة الساردة (هدى): (كان هذا ما تركته فيّ رحلتي الأولى إلى بلدٍ عربي. طفلة صغيرة ، لا أكاد أصدق أنها كانت أنا.. ورائحة الشرق)[2] ، ومن الحواس التي عززت بها الروائية (إنعام كجة جي) رؤيتها في أكثر من موضع على لسان (زينة): (شممت العراق وكأن البلد كلّه تجمع في أنفي وميزت عبقه الذي أعرفه)[3] ، كما تشترك مشاهد الأيام لترفد الرواية بأحداثها وزمانها ولتكون جزءاً من مآلات الحياة ، وواقعاً من الحيوية ، بل من الروائيات التي علقت صمته على الأزمان ، وكان بوحها يعبّر عن صمت هموم العراق عبر سنينه المشوبة بالحرب والخراب إذ (الصمت يكبر عبر العراق يثقل أكتافه الهرمة..أكتاف الآلاف من سنين الظلام وعدم القدرة على المواجهة في تحد للزوابع والرمال الزاحفة وهي تطفئ الأرض البكر ذات الذهب الأخضر والتي كان اسمها أرض السواد ، غدت قفراً..)[4] ، فقد أضمرت إدانةً لذلك الخراب كما تعلّق في ذاتها هوية العراق.

أمّا الروائية (عالية ممدوح) فإنها تصوّر الوطن في هيأة رجل يطالبها بالمثول لبيت الطاعة حين تركته ورحلت (كنت أستميت في طلب الانفصال وكان يتفنّن في توزيع أيديولوجيّة الطاعة)[5] ، وتؤكد استحالة خروجها من فضاء وجوده حين تُطالب في بلاد أخرى بإثبات هويتها ليكون الدور معاكساً ، عندها تطلب من الآخرين أن يدلوا بـ(عراقيتها) هذا الاشتباك والتنازع السردي سيؤول إلى ثبات الوطن وانتفاء

---

(١) تحت سماء كوبنهاغن: ٣٢.

(٢) المصدر نفسه: ٣٦.

(٣) الحفيدة الاميركية، إنعام كجه جي، رواية، دار الجديد، بيروت- لبنان، ط٢، ٢٠٠٩م: ٤٠.

(٤) الصمت حين يلهو: ٣٣٨.

(٥) الاجنبية: ١١- ١٢.

الأشخاص ، ولعل الروائية (عالية) قد صورت رؤيةً مؤلمةً ، وبيّنت الانشراخ الذي حصل بين هجرة الأبناء ومغادرتهم لأرض الوطن نتيجة أسباب كثيرة ، وكأنه قد بدأ الصراع بين وطنٍ ضمر في ذاته عتاباً على من غادر تربته وهو يعيش مشاهد الألم ، أمّا الأرض الجديدة فقد طالبتهم بإثبات هوية انتمائهم ، فما كان منهم إلاّ أن يؤكدوا عراقيتهم حتى يتحقق بقاؤهم ، ويحصلوا على الجواز العراقي ، وبهذا فقد نشدت الساردة (عالية) غايتها وهي تذكر: (إنـي الآن عراقيّة بجميع شهود الإثبات المطلوب)[1] ، وقد تحققت هويتها من خلال الولاء للوطن وإثبات بصمتها لتصبح (عراقية من الرأس إلى أخمص القدمين)[2].

ومع توافر التنوع في عرض الهوية الوطنية التي تباينت رؤيتها عند الروائيات ، فمرة بالإشارة الظاهرة للوطن وأخرى بالرمز الدال عليه ، يتضح أن الفكر النسوي عازم على تعدد أوجه الولاء له ، وإذا لم نكشف عن هوية الذات لها بالمقارنة مع ما تمّ الحديث عن هوية الوطن ، فإنّ المحاور الأخرى كشفت مقدرتها ، وأكدت ذاتها وأوضحت هويتها الإبداعية.

---

(١) الاجنبية: ١٨٥.

(٢) المصدر نفسه: ١٩٠- ١٩١.

المحور السابع

السخرية الخلاقة

طرحت الروايات النسوية أكثر من موضوعة ، وقد أفضى ما قدّمته الروائية العراقية إلى اختلاف ، وهي تُسقط الأقنعة التي حجبت وجه الواقع الحقيقي الذي اختفى بين واقع الشخصيات المزيف بالمجاملات ، لذا مارست أغلب الروائيات السخرية في بنية النص الروائي من أجل كشف التزييف الذي غطّى وجه الحقيقة ، وأدخلها ضمن دائرة التعميم والتجاهل ، وجسّدتِ تلك السخرية عبر السرد الروائي وكانتِ برؤى متنوعة ، ولم تنحسرِ على اتجاه معين وإنما شملتِ تمثيلاً لجميع الجوانب السياسية والاقتصادية والاجتماعية والإنسانية.

هذه السخرية إنما لجأت إليها الروائية لكي تختزل حدثاً بالإيحاءات والرموز ، ولتعرية الحدث ومضمونه عبر السرد التهكمي ، ولا سيما أن تلك السخرية السردية تنعم بالحيوية والتجدد وهي غنية بالمدلولات الفاعلة ، كما تنعم باتساع المنظومة المعرفية فضلاً عن الصياغة التي تنتج صورةً متغيرةً تلتقي فيها الأفكار النظرية بالإجرائية ، وقد عكست مظاهر التغيير عبر طرح أسئلة متنوعة ، بل أقامت أجوبةً متنوعةً تبحث عن أسئلة توافقها.

ويبقى السرد التهكميٍ علامةً دالةً على كشف المخبوء ، وتعد المحاكاة الساخرة والرؤية التهكمية شكلاً فنياً ينتمي إلى ما بعد الحداثة[1] ، وسمةً من سمات الرواية

---

(١) ينظر: صورة المثقف في الرواية الجديدة: ١٦٠.

الجديدة[1] ، فهي تعرض حقائق الأشياء بطريقة واضحة من دون تكتيم ، وبهذا فقد اشتركت رؤى ثرية تحمل وجهة نظر الروائية لبلورة هذا الواقع ، فضلاً عن أنّ تجسيدها وسيلةً انتقاديةً تُعرّي الآخر وتكشف عن مسكوت عنه ، ولعل دافع اللجوء لتلك السخرية لتبيان واقع يحتكم للقسوة والفظاظة ، أو أن الواقع المعيش لا يقيم اعتباراً للإنسان ولا وزناً لقيمته ، لذا ينتقل الخطاب من الحوار إلى الاحتجاج لمحاربة الانتهاك الفاضح ، ويعرض هذا السرد بطريقة (كوميدية هادفة) كذلك تبتغي الروائية منها جانباً وعظياً ، ولا سيما أن الطابع الوعظي من واجبات الفن الروائي الحديث[2] ، الحديث[2] ، لذلك أخذ هذا السرد التهكمي مكاناً ومتسعاً في الرواية العراقية النسوية وقد روّجت له فكراً وعدته يقظةً فنيةً ، وهي تطلبه مع المعاناة والوجع.

إنّ بعض الرؤى السردية تكشف الانطباعات الاجتماعية السيئة التي تلتف على الحقائق وتراهن على التزييف لخلط الحدث بغير مسببه ، وهذا ما تذكره الساردة (زينة) عن طاووس المرأة الكبيرة السن والصديقة لجدتها ، لتعزو موت الجدة (رحمة) إلى حفيدتها(زينة) التي تحمل جنسية أمريكية ، وبعدما عملتِ مع القوات الأمريكية مترجمةً ، وجاءتِ معهم لزيارتها تفاجئت الجدة ، واندهشتِ لهذا الموقف ، إلا أنّ (طاووس) تصرّح عند موت الجدة لتقول الساردة (زينة): (لم تشكُ جدّتي من مرض معروف. (ماتت من الحسرة) حسب نشرة طاووس الإخباريّة. كلامها لا يرقى إليه الشك)[3] ، هذه السخرية تستبطن نقداً لمن يطلق الأحكام جزافاً من دون أن يحتكم للعقل والحق ، كما امتدت الروائية بهذه السخرية حين نقلتِ (طاووس) خبر وفاة الجدة إلى (زينة) وهي تذكر لها أنّ جدتها قد كرعت ما تبقّى من بطل الخمر الذي احتسى نصفه جدها وقضتِ على النصف الآخر بسبب تلك الحسرة ، وبهذا فقد دارت بها الحياة وأسلمها ذلك (الكرع) إلى مثواها الأخير.

---

(١) ينظر: صورة المثقف في الرواية الجديدة: ٧٤.

(٢) ينظر: التقنية الروائية والتأويل المعرفي: ٢٤٦.

(٣) الحفيدة الأميركية: ١٨٦.

ومن السرد الساخر الذي يهتك أسرار الطغاة والجبابرة ، هي تحكمهم بمقدرات الحياة ، ولف طوقهم حول نموها وتقدّمها لتعدو جرداء إلا منهم ، وقد جرى ذلك عبر فضح السلطة بطريقة ساخرة ، وهي تتشبث بالواقع الحياتي للناس ، وهو ما كشفته الحكاية التي ترويها الجدة (رحمة) للساردة (زينة): (فتحت لنا أُختي غزالة تلفوناً من البصرة ، قبل العيد الصغير بأسبوع ، ويبدو أنني رددت عليها بصوت تعبان فسألتني عما يشغلني ، وقلت لها إنني هلكانة بعد أن عجنت خمس كيلوات طحين للكليجة ونظفت الصندويلات وجهّزتها للحشو. في الليلة نفسها راح رجال الأمن ودقّوا على بابهم وقلبوا البيت عاليه سافله. ولم يجدوا شيئاً أخذوا أعمامي الاثنين معهم إلى أحد مقراتهم الخفية. أشبعوهما ضرباً... وقل لي وين يوجعك حتى أخدمك. أرادوا منهما أن يعترفا بالمكان الذي خُبِّئت فيه البنادق والرشاشات ، تلك التي رمزت نساء البيت لها بالصندويلات وهن ينقلن الرسائل المشفرة في التليفون. (هل تتصورون أن الثورة غافلة عن أعدائها؟). أضحك وتضحك معي جدّتي وهي تحكي لي كيف عاد رجال الأمن إليهم ، في اليوم التالي ، وتوجهوا إلى الثلاجة فوراً وبحثوا فيها وبعثروا الطماطة وكسروا قناني الماء ثم صرخوا في النساء : (وين الصندويلات يا ...؟). وأشارت زوجة عمي ، وهي أشجع زلم البيت ، بيدها إلى قطع الباسطرما الحمراء المرصوصة المعلّقة في حبل يمتد فوق رؤوسهم ورائحة الثوم والبهارات تفوح منها وقالت: (هذي هي... جوعانين؟ أقلي لكم طاوة منها وأطقّ لكم عليها بيض أبو صفارين؟). تمسح طاووس الدموع التي سالت من عينيها من كثرة الضحك وتنفض زيق دشاشتها مع التمتمة التي لا بدّ منها. إن شاء الله خير يا ربّي.)[1] ، فقد فضحت بهذا التهكم زماناً من الفساد ، ودهراً من البؤس ومكاناً قبع فيه الخراب وتقلّبت الأدوار بين شخصياته ، كما أن الأحداث لم تستطع أن تمثلها إلا عبر العرض التهكمي لكشف الوجه الحقيقي للواقع وللممارسات المتبعة من لدن السلطات الجائرة.

---

(١) الحفيدة الأميركية: ٥٢- ٥٣.

ومن الظلامات المتعاقبة للنظام البائد ، والتي كشفها التهكم هي اضطهاد الإنسان من لدن ذلك النظام ، حين راح يتعقب انفاسه وخطواته ، وقد كانت النجاة للإنسان في ظل حكمه تقع تحت طائلة الأمر العجيب ، لذا تنقل لنا الساردة (دلال) في رواية (غايب) (ما أكثر القصص العجيبة الغريبة التي نسمعها عبر الخطوط المشتركة. يصفها بعضهم بأنها أرخص الطرق لقضاء أوقات الفراغ.

سيدة تقول لصاحبتها:

-ابني هاجر.

-إلى أين؟

-وصل بالسلامة إلى نيوزيلندا.

تشهق السيدة المستمعة:

-ماذا؟ كيف ترسلينه إلى نيوزلندا ، ماذا عن ثقب الأوزون؟ ألا تخافين عليه؟

-عيني ، هو اللي يطلع من ثقب صدّام حسين يخاف من ثقب الأوزون؟

أعدتُ السماعة إلى الجهاز.)[1] ، بل من الموازين الاضطهادية التي تمارسها السلطة الجائرة ، هي المساواة في الظلم من خلال الجمع بين الإنسان الثوري والآخر المتدني ، إذ ليس لدى تلك السلطات أية فوارق ، بل ترى ثمة وجه تشابه بينهما ، وتعدهما شريكين في زعزعة سلطانها ، وبهذا تذكر الروائية (بلقيس حميد حسن) تهكماً آخر عن السجون ونزلائها في ظل الحكم الملكي ، وتلك حكايات ترويها (موناليزا) عن أحد السجناء الثوريين وهو يذكر أنّ له نافذةً داخل زنزانة ، وقد سمع صوت امرأة في زنزانة مقابلة لزنزانته وحين سألها (عن سبب وجودها أجابت بلا مبالاة وهي ما تزال تمضغ علكتها بغنج:

-أنا عاهرة ، وأنت؟

-أنا شيوعي

-نفس الشيء.. قالت ثم أردفت:

---

(١) غايب: ٣٠.

-الحكومة لا تقدر سوى علينا وعليكم.

كان ذلك السياسي يروي قصته باندهاش ، ويقول إنه لم يفكر يوماً بردها هذا. وصار يفكر عن سبب ردها وعن التشابه في موقفيهما ، فقال لنفسه ، نعم إننا سجينان وبذات المكان ، فهل أصبحت وإياها الآن في خندق واحد؟

أية سخرية وأي عالم مجنون! وحينما أخبر رفاقه عن قصته هذه كانوا يضحكون ويقولون:

-كل انسان يناضل بطريقته الخاصة ، ربما هي تقصد أنكما متشابهان في المنع من مزاولة نشاطكما قانونياً ، ولهذا فالأمر عندها سيّان.

بعد تلك الحادثة ، صار السجناء يتندرون بكلمة "نفس الشيء" ويستخدمونها لأسباب الضحك ويسمون الموسات بالمناضلات الاجتماعيات)[1] ، فلقد كشف هذا التهكم عن موضوعات أخرى تفصح عن مضامين بطريقة هادئة للنفس من خلال طرفتها كما تكتنز رؤيةً هادفةً من خلال تعريتها بطريقة تهكمية.

والتمست الروائية الوسيلة لتوبيخ الإشاعات الضالة التي تعكّر مسار الصدق ، وتقلب ترجمان المعاناة إلى اضطهاد ، لذا يتم تحييدها عبر سرد ساخر ، لتنفلت الحقيقة المحجوبة التي استطاعت تلك الإشاعة من إضفاء بعض تلك الحجب ، أو تغطيتها بالتزييف ، وهو ما كشفت عنه الساردة (سومر) وهي تبوح لموناليزا عن معاناة المرأة وكيف يطالها دائماً اللوم وتطاردها الأقاويل ، وتتأرجح كثرة الاشاعات ، ولا سيما مع (ذكرى) التي دافعت عن حقها وهي تكتشف خيانة خطيبها وابن عمها (ذياب) لتختفي الحقيقة من بين عدة إشاعات ينتهي مطافها إلى (شحمة الخنزير) (لم يقل أحد منهم شيئاً عنه مطلقاً. اللوم دائماً يطال المرأة ، وشحمة الخنزير كانت بطلة الفلم ، إذ هي الجواب على كل حيرة حين يضيع الجواب المقنع والمنطقي.)[2].

---

(١) هروب الموناليزا: ٣٢.

(٢) المصدر نفسه: ١٦٣.

ولعل أسباباً أخرى تدفع بالروائية لعرض السرد التهكمي منها تبديد التوتر الحاصل للمتلقي من طول متابعته للرواية ، أو أنّ هذه المشاهد تلاحق المواقف الناتئة بالشرح والإيضاح ، كما تكشف عن مسكوت عنه ، وهي خلاصات تجربة عن مواقف حقيقية عبّرت عنها الروائية بوعي كتابيٍ ، كذلك تريد أن تخلق للقارئ تشويقاً يدفع السأم والضجر ، ولاسيما أن الذات الإنسانية تميل إلى هذه التندرات وتنشرح لها حتى في الحالات المتعسّرة.

الفصل الرابع

التجريب على مستوى التقنيات

المحور الأول: مسرحة الرواية.

المحور الثاني: الريبورتاج الصُّحُفي.

المحور الثالث: مرجعية المخطوطات.

المحور الرابع: توثيقية السرد وتشكيله بالصورة السينمائية والفنية.

المحور الخامس: الميتا سرد في الرواية وصدارة سلطة المروي له.

المحور السادس: التشيؤ.

المحور السابع: المعادل الموضوعي.

المحور الثامن: انشطار الشخصية الروائية.

مدخل

تظل السمة الفنية ملازمةً لمضامين النصوص الروائية النسوية طالما تنهل تلك النصوص من مرجعية ثقافية حافلة بالقيم الفكرية ، ومرتكزة على دعائم متسمة بالعطاء لكونها تستمد رؤيتها من متخيّل خصب فضلاً عن إطلاع الروائية على مجالات ثقافية متعددة مع توافر مقدرتها الروائية وتنوّع قراءاتها وثراء تجاربها التي أسهمت في إيراد معطيات إيجابية وهي تحمل أبعاداً ثقافيةً ، فقد تضمّنت النصوص الروائية أسئلةً شتى ، وهي إذ توضح ملامحَ غائبةً تُضيف للمتلقي إيضاحاً يُزيل بعضاً من الغموض ، ويفك جزءاً من الالتباس ، الذي يعتور المشهد ، إذ بهذا الإيضاح تنتج الفنية والانسيابية في العرض وتثبت للمتلقي تعدد إنتاجية المعنى وتعزيز خاصيةٍ أُخرى في البعد الفني ، وتقدم مشاهد مختزلةً لواقع إنساني يتجدد في كل زمان ومكانٍ ، وفيه دعوة لتأجيج النفوس بجذوة التبصّر والرفد بالمزيد من الوعي ، هذا الوعي يقود إلى التوعية والاستبصار ويدفع أيضاً إلى زحزحة المفاهيم الخاطئة ودفع كثير من الالتباس من خلال فتح المجال أمام قنوات فكرية عديدة لها القدرة على التشخيص والتصحيح ، وقدّمتِ ذلك عبر سلسلة من المحاولات مخاطبةً بذلك الذات قبل التوجه إلى الآخر ، وقدّمت العامل الفكري وعدّت الفكر مقدساً وبه تترجم السلوكيات الأخرى ، ومنه تنطلق المعرفة كموجهات تُساهم في خلق حوار بنّاء يساعد على تقديم كينونة إنسانية تتعامل بتوازنٍ مع المفاهيم الحياتية ، وخلق متاهات سردية تقود لأمرين معاً: المفارقة في العمل السردي وخلق دهشة ناجمة عن التغريب القابع في كشف دلائل السردية في العمل الروائي ، مع التلاعب بالألفاظ التي

أنتجتْ إدراكاً في صنع تجربة جمالية تحتضن التغيير ، وتعزز الجانب الفني ، ونزعت الرواية النسوية في تأملها نحو القيم الإنسانية ، لتكون فيما بعد سر الحدث ، وبهذا أثبتت جدارة الإنتاج والإخراج الروائي الذي استلزم التوجه الجاد لتلك الطاقات ، لتكون في خدمة المشروع الروائي النسوي.

لقد أخذت الأنماط المعرفية في تنوعٍ وتمدد ، بل أخذت بالاتساع والشمولية بوصفها ظاهرةً ثقافيةً تحققُ مطامح المتلقي وتبعثُ في ذاته دروساً ثريةً من الفكر والعطاء ، لما لهذا الامتداد من أبعادٍ نظرية وفنية فضلاً عن نضج الجانب التقني في المنظومة الروائية ، ولذا فقد انتهجتْ أشكالاً متعددةً ، وأفرزتْ رؤىً متنوعةً ماثلةً بالوعي الذي يغرس في النفوس حصانة المواجهة ، وثبات الموقف بإزاء الأحداث الحياتية الطارئة ، وأن المساحة التي تحددها زاخرة بالثقافة والمعرفة في شتى المجالات الإنسانية ، ومنها سيتضح الهدف النبيل الذي يركز على رصد الظاهرة الإنسانية وتطويرها وتوثيقها ، وبهذا سيتشاكل هذا الهدف بالحقل المعرفي ليكونا في خدمة المضمون الإنساني.

لقد جعلت الروائية العراقية هذه المضامين الإنسانية في تعالقٍ مع المضامين الفنية ، وقد تشاكلت الرؤى الفنية في مدونتها الروائية عبر تقنيات متعددة ، استطاعت من خلالها أن تكشف عن تجريبٍ أفضى إلى تجديدٍ في مضمار العمل الروائي لها ، وكان من بين تلك التقنيات:

مسرحة الرواية

دعا هنري جيمس في رؤية جديدة إلى ضرورة مسرحة الحدث وعرضه ليس إلى قوله وسرده[(١)] ، حتى تنتج تلكً المسرحة وضوحاً شاخصاً في الرؤية والدلالة ، وحتى تتبلور رؤية الحدث بشكل أكثر إيضاحاً ، فقد استعانت الروائية بالأسطورة لتشاكل بين منتوج الحدث ودلالة الأسطورة "إذ تعمل الأساطير نوعاً من التجاذب الفكري والروحي بغض النظر عن الأزمنة"[(٢)] ، وتعد الأسطورة باعثاً على تجدد الفكر ، بل مادة خصبة يستعين بها الأدباء في مادتهم الأدبية لما لها من سحر يجذب القرّاء فضلاً عن عالميتها فهي لا تعني مجتمعاً بعينه ، ولا تنتمي إلى زمان أو مكان[(٣)] ، وقد دعا الناقد الحداثي أليوت إلى ضرورة الرجوع إلى المنابع الأولى للأسطورة بهدف اكتشاف أشكال أخرى للأدب والفن تستوعب الشواغل الحياتية وحالات القلق والرعب التي سببت عدم الاستقرار في العقل والوجدان البشريين ، ولذا لا بدّ من إعادة خلق الأساطير في إنتاج إبداع جديد[(٤)] ، من هذا فقد عملت الروائية (لطفية الدليمي) في روايتها (حديقة حياة) مسرحةً روائيةً ، وراحتْ تُمسرح روايتها فكراً ورؤيةً ، فضلاً عن أنها من الروايات التي تعددت فيها الشخصيات الروائية ، وتنوعت الأدوار الفنية فيها ، فكانت(حياة) تدرّس اللغة العربية وزوجها(غالب) يدرّس التاريخ ، وبقيت

(١) ينظر: تحليل الخطاب الروائي (الزمَن – السَّرد – التبئير)، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، ط٤، ٢٠٠٥م: ٢٨٥.

(٢) الأسطورة والمسرح: النشأة والتطور، ورود ناجي العارضي، مجلة الأقلام، ع٣، ٢٠١٢م: ١٣٣.

(٣) ينظر: جدلية البناء والهدم: ٤٨.

(٤) ينظر: إعادة تشكيل الأسطورة في رواية تعالى وجع مالك: ٤٧.

ابنتهما بين خياري الأم والأب ، فالأب يريد لها أن تكون عالمة آثار حتى تنقب عن المدن التي لم تكتشفْ ، وتفتش في آثار البلد ، أما الأم(حياة) فأرادت لها أن تكون عالمة في الفيزياء: (أنا أريدها عالمة فيزياء لعلها تخترع شيئاً يوقف تدهور الزمن في أجساد الناس..)[1] وبين الاختيارين ظلتْ ابنتهما (ميساء) متأرجحة بين الأمنيتين لكنها انتهت فيما بعد لتكون ضمن أمنية أبيها.

ويبقى محور السرد في الرواية يدور حول(حياة) وعائلتها وجارتها (رويدة) وزوجها (هشام) وأبنائها (زهاء) و(زاهرة) و(زياد) الذين ينتهي بهم الأمر إلى حادثة مروعة هي سقوط صاروخ على بيتهم أثناء الحرب وقد نجا (زياد) من هذه الحادثة ، إذ كان خارج البيت ليكون–فيما بعد–ربيباً عند جارتهم(حياة) ، ويستمر السرد مجسّداً مآسي الحرب وويلاتها والخراب الذي نجمَ عنها ، فقد كانت إحدى متشظيات الحرب فقدان الأب(غالب).

وقد تحملت الأعباء(حياة) وقارعت شظف العيش ، حتى تقول الساردة (ميساء) عنها: (تؤدي أمي ضريبة الدموع عن النساء منذ شطر الأبناء جسد الأم الكونية سيدة المياه المالحة(تيامات) إلى نصفين..)[2] ، ولكنها تقاوم تلك المتشظيات وتبقى تدّخر جهدها لابنتها(ميساء) وربيبها(زياد) ليحصلا على الشهادة الجامعية وتتخصص (ميساء) في قسم الآثار ، أمّا زياد فإنه يتخرج من كلية الفنون -قسم المسرح ، هذا الإنجاز تقول عنه الساردة(ميساء) إنه منهاجٌ للحب: (واكتشفتُ سعة روحها وقدراتها العجيبة عندما دك صاروخ الحضارة بيت زياد وقتل أمه وأباه وشقيقتيه الصغيرتين وتبنت أمي الفتى وأعانته على احتمال البلاء ... ومواصلة الدراسة حتى تخرج من كلية الفنون ، لا.. لا أصدق أن امرأة تحمل كل هذه الأحزان بوسعها أن تقدم كل هذا الحب للعالم المحيط بها ..أهي أعجوبة؟)[3].

(١) حديقة حياة: ١٧.

(٢) المصدر نفسه: ٩٠.

(٣) المصدر نفسه: ٨٤– ٨٥.

ويستمر مشوار الحب المندلف في ثنايا(حياة) وتواكب الحياة الاجتماعية لتتواصل مع صديقتها(سوزان) مدرّسة اللغة الإنكليزية ، وبهذا تمتد مساحة السرد لتفتح مجالاً لسرد آخر يكون مع سوزان وما عانته من اضطراب في علاقتها بين (عبد المقصود الغنام) و (غسان) ، إذ أقامت الروائية شيئاً من المفارقة بين شخصيتي (سوزان) و (ميساء) فقد كانت الأولى في علاقة طيبة مع عشيقها (غسان) الذي كان يعشق العراق ولا يرغب في السفر خارج حدوده ، أما (ميساء) فكانت على علاقة طيبة مع خطيبها (زياد) ولكنه لا يرغب بالبقاء في العراق ، ويريد أن تكون حياته في المنفى ، وهي لا ترغب إلا في البقاء فيه ، ويظل الصراع السردي يتناوب بين عرض الأسباب والنتائج التي أنهت علاقة كل من (سوزان) وعشيقها (غسان) الذي يعمل مصوراً فوتوغرافياً حاذقاً في التقاط الزوايا المخبأة عن الوقائع الإنسانية ، إذ يقول غسان في حواره مع سوزان (أينما ذهبنا فسنجد حروباً بأشكال مختلفة... أينما نذهب سنجدهم يهيئون لنا ما يفوق الخيال من أشكال القهر والإبادة... لا تصدقي أن الأرض ستكون آمنة بعد اليوم...

-ولكن هناك درجات من الخطر..

-الخطر واحد في كل مكان... ثم إنهم مصممون على إبادتنا... حربهم كما يقول أحد كتابهم ، تبيد الحياة وتحفظها في آن معاً...)[1] ، ومما نجمَ عن هذا الاختلاف أن يؤول مصير سوزان إلى الارتباط بـ(عبد المقصود) من خلال عقد قرانهما قانونياً لتكتشف بعد ذلك انتهازيته وطمعه ، فتقرر الانفصال عنه لكنه يساومها بفعل ابتزازات متكررة ، ويضع شروطه لهذا الانفصال مقابل تنازلها عن نصف بيتها الذي تسكن فيه ، ويستمر هذا الأمل الذي يحيط بها لينتهي فيما بعد بموت (عبد المقصود) ويتحقق الانفراج لها بعد هذه المخاضات.

لقد وزّعت الروائية تصورها الفني عبر مهيمنات متنوعة تدين الحرب ، وتبوح بالهم النسوي الذي يعاني من الحرب و مخلفاتها ، التي أفرغت المجتمع من أهدافه

---

(١) حديقة حياة: ١٦٦- ١٦٧.

الإنسانية ، كما قدّمتِ إدانةً للسلطة العابثة بالمقدرات الإنسانية لتذكر (كايد الحردان) الذي اشترى بيت (زياد) قبل سفره وحوّله إلى مطعمٍ ، ولم يكتفِ بذلك بل أرادَ أن يضم لبيته(حديقة حياة) وقد استخدمَ شتى أنواع الابتزاز مع(ميساء) وأمها (حياة) (اسمعي يا بنت .. أنت.. أخبري أمك أنّ العناد لن يوصلها إلى نتيجة.. اسمعي قولي لها إن يدي تصل إلى أي مكان.. وسترون.. فهمت)[1] ، وتستمر حياة بمقاومتها له له على مدى ثلاث سنوات لتذكر الساردة(ميساء): (لأمي أفكار مثالية ، فهي معتدة بنفسها وقد أوقعها هذا الاعتداد في مأزق ، قلت لها إننا لا نملك ما يعيننا على مقاومته. لديه المال والقوة ، وكوننا نساء يتيح لأمثاله من الجهلة أن يستضعفوا النساء ويحققوا رجولتهم بالإساءة إليهن..

-ابنتي ميساء... لو كنت تنازلت عن الحديقة... هل كان الأمر سيتوقف عند هذا الحد؟ سيأتي ليساومني على بيع البيت... أعرف إلى أين تؤدي التنازلات)[2] ، وهي إنما تتسلح بالمقاومة وتعدّها جزءاً من المواجهة الشرعية لنيل الحقوق.

تلك المقدرة الإنسانية ، وقوة النفس المعنوية التي تحملها الشخصية الرئيسة في الرواية(حياة) ستكون مصدرَ قوة وعزيمة للشخصيات الأخرى لمواجهة الطارئ من الظروف ، فهذا(غسان) الذي تمسّك بالبقاء في بلده ودافع عن رأيه في أكثر من مرة ، رأت فيه(حياة) أنه مثبط العزيمة(لبثت حياة تراقب انفعالات غسان وحركة يديه ، بدا لها مثقلاً بالهموم ، وتمنت لو تستطيع التخفيف عنه... رأت فيه شخصاً مناقضاً لسوزان فهو يرى الأشياء تتجه إلى نهايات محتومة وما على الانسان إلاّ أن يكثف وجوده في الحاضر ، ويترك فيه أثراً ما ، بصمة أو علامة تدل عليه...حدثها عن ولعه بتوثيق الزمان واحتجاز اللحظات الهاربة في صور ، حدثها عن حتمية التغييرات في العالم وتسارع ذلك في أجواء النظام العالمي الجديد...)[3] ، فقد حاولَ أن يصوّر كل ما

---

(١) حديقة حياة: ٢٣٤.

(٢) المصدر نفسه: ٢٩٤.

(٣) المصدر نفسه: ٢٩٩.

تقع عينه عليه ، وكان دقيقاً في هذا التصوير وهو يتجول في مدن بلده ، مما نشأت لديه فكرة إقامة معرض للصور الفوتوغرافية التي ترصد حركة الناس ، وهمومهم ، وآلامهم ، واختلافهم ، والمتضادات الإنسانية ، وقد انتهى به الاختيار إلى أن يكون المعرض في حديقة حياة ، وما إن عاينتْ(حياة) تلك الصور إلا وتفاجأت بوجود زوجها(غالب) حياً من خلال صورة التقطها (غسان) في شارع ١٤ رمضان وقد تعرّفت حياة على صورة زوجها من خلال (الندبة الصغيرة عند طرف الحاجب الأيسر والخال الصغير عند الصدغ)[١].

هذه الأحداث التي توزّعت مفاصلها على الشخصيات المتنوعة ، إنما أرادت بها الروائية أن تعلن إحاطتها بالمساحة الروائية لروايتها ، وخلق مشهدية حوارية فيها روح معاصرة من خلال إضفاء واقع يومي على تلك المشاهد ، ولم تتوقفْ عند هذا الحد ، بل أرادت أن تمسرح تلك الأحداث ، وتربطها مع واقع تاريخي لهذا البلد ، ثم أضافتْ لتلك الأحداث ما يُعدّل في محتواها التاريخي لتجعلها تعيش اللحظة الراهنة ؛ ذلك "أن الكتابة الروائية أكثر انفتاحاً على التاريخ و التاريخ بؤرة الكتابة الروائية الجديدة ، لأن التاريخ سردٌ أيضاً"[٢] ، وقد أخذتْ أسماء شخصيات تاريخية من مثل (كلكامش) و(سيدوري) و(أورشنابي) في تلك الـ(مسرحة) وقد زادتْ على تلك الشخصيات شخصيات أخرى ، إنما اختارت تلك المسرحة ليتم تمثيل المشاهد بصورة أكثر وبرؤية تشترك الحواس في معاينتها.

فقد أعادت الملحمة العراقية إلى جديد عهدها ، وأضافتْ فيها رؤىً جديدةً ، وتمتْ إعادة بنائها على وفق رؤية معاصرة ، كما رأتْ في ذلك ضرورةً ، وأنّ تقديم هذه الإضافة لتحريك واقع راكد ، فكان لا بدّ من جديدٍ يتماهى مع معاصرة الواقع ، ويعيد إنتاجية الفكر وإزالة المتراكمات الغائمة التي تحجب الرؤية لمعاينة الواقع الحقيقي ، كما يستعين الكاتب الروائي بالمرجعيات" بوصفها منجزاً حضارياً

(١) حديقة حياة: ٣١٠.

(٢) التاريخ بؤرة الكتابة الروائية الجديدة، ناجح المعموري، جريدة الاديب الثقافية، ع٣٧، ٢٠٠٤م: ٢١.

وإبداعياً ، إذ يعاد الموروث عبر منظور عصري ، ويصاغ بأبعاد فكرية وسياسية وفلسفية جديدة ، وبذلك يتحول النص المرجعي إلى موضوع عام يعالج قضايا إنسانية مما يزيد من فاعلية النص ، وينتج قراءات تأويلية ، وانفتاح النص إلى إحالات نصية لا حصر لها"[1].

لقد كانت أحداث الرواية تتشكل على(ميساء) وأوراقها وذكرياتها وآلامها ، التي عانتها هي وأمها(حياة) فقد افتقدت الأم زوجها بسبب الحرب ، وهي الأخرى (ميساء) عانت بسبب الحرب أيضاً ، فقدانها لحبيبها (زياد) بعدما سقط صاروخ على بيته ، مما اضطرته الأحداث والحرب لمغادرة البلد إلى إنكلترا ، ولكن هذا الفراق لم يطفئ الحب بينهما ، بل ظل يتوهج عبر رسائل تنفخ عن جمرة الحب ما علق بها لتتوهج ، هذه المسيرة الطويلة التي عززتها بمسرحة جديدة تنهل من مضامين ملحمة كلكامش ، وستدور فكرتها حول إحياء الحياة ، وإدامة النبض فيها ، فقد أدخلتْ في الحوار بين (كلكامش) والشخصيات الماثلة أمامه في الملحمة شخصيةً جديدةً هي (شجرة الصفصاف) فهي تمثّل(حياة) وحديقتها ، أي: ازدهار الحياة ونموها ، وشخصية جديدة أخرى هي(نيسابا) التي تمثّل المعرفة ، حيث جعلت خلاصة الرواية في هذه المسرحة بشواهد تمثل العراق.

لقد اتكأت الروائية في مشهدها المسرحي الجديد على الماضي بشخوصه وأحداثه ، لكنها أقامتْ تجديداً في بعض مفاصله ، بل أرادت التركيز على ضرورة (إعادة النظر) في الملحمة التي تُعد ركيزةً للواقع الحضاري ، ومسرحتها بطريقة تتوافق والواقع الإنساني ، وضرورة الاعتراف بالآخر شريكاً حقيقياً في صنع الحضارة ، بل إنه (صانع حضارة).

بعد الرؤية التي قَدّمَتْها والمشاهد الجديدة التي أضافتها ، قامت بإعادة كتابة الملحمة لتكون شاهداً جديداً على وجود حقائق مغيّبة ، بل لا بدّ أن تتشكل تلك

---

(١) التداخل الحكائي في الرواية العراقية: ٢٨.

الحقائق مع واقع الملحمة ، لتكون مكملة لأصالة الملحمة وتاريخها ، ولتكون نتائجها الدعوة إلى المعرفة ، فضلاً عن دعوتها بخلودية العمل الصالح.

لقد امتلكتِ (ميساء) زمام المبادرة في الطرح مستمدةً هذا الخطاب من أمها (حياة) ، فقد وجّهتِ خطابها إلى (زياد) ، الذي شارك في بعض العروض المسرحية في إنكلترا ، وقدّمتِ فكرتها من صميم اختصاصه لتؤكد له ثباتها في الوطن ، وتفضح انهزامه منه ، فهو الذي يريد مغادرة الوطن ، وهي التي ترفض على الرغم من الضغوط التي مورستِ عليها ، فقد كشفتِ وهن تمسكه بحجة سخونة الأحداث الخارجية على ذاته ، هذه المفارقة تثبت الكينونة الحقيقية لميساء ، وقوة تمسكها بمكان وجودها ، وترك زياد له.

فقد أضافت الروائية عنصراً مكملاً للخلود مع العمل الصالح وهو (الحب) ، الذي يطهر النفس ويهيّؤها لممارسة العمل الصالح ، هذا الحب جسّدته (ميساء) في أنقى صوره مع(زياد) ، الذي هجر بلاده بعدما قُتل أهله بصاروخ (توما هوك) ، وهو تذكير آخر لكلكامش الذي بحث عن عشبة الخلود لمواجهة الموت ولم يكن ليبحث عن(الحب) الذي يجعل الحياة خالدة!.

هذه التقنية إنما جاءت بها الروائية ، لتجسّد مضامينها على مسرح الحياة وتجد صداها في أروقتها ، وأرادت لتلك المضامين أن تكون شاخصةً بثابتٍ تراثي ، وآخر برؤيةٍ معاصرةٍ في اختصارٍ وتكثيفٍ سردي يصل إليها القارئ بعد مطالعةٍ الرواية ، وهنا تتطوّرٌ الرؤية لتنتقل من التنظير(إعادة النظر) إلى القبول بالإجراء(التطبيق الفعلي) ، فقد قدّمت في روايتها خمسة فصول من العذابات والانتهاكات ، وشخّصت ملامح الحرب وويلاتها وما عانته الشخصيات من هذا الاضطهاد الحربي ، لتقدّم ذلك كله في إعدادٍ واخراجٍ متقن لمسرحة تلك الأحداث مع الإضافة والتعديل:

هذا المقطع يمثل عزم وإصرار السيدة حياة ، وقد كان على شكل أسئلة متعددة على لسان(ميساء) برسالة إلى زياد بعنوان(كلكامش وشجرة الصفصاف):

(يسمع كلكامش حركة بين الشجر وأنيناً غامضاً.. ينظر إلى العظام والقرون المتناثرة

كلكامش: أينما وليت وجهي أجد نذر المصير... كل شيء إلى فناء..وأنا؟.. أنا كلكامش.. أأغدو عظاماً وتراباً تذروه الرياح؟

لا.. يا له من مصير يليق بالزواحف... هذا خطأ جسيم في نظام الكون.. لماذا؟.. أين أجد الجواب؟ .. أين؟.. ما أضيق الدنيا ، ما أشد مخاوفي..

صوت هامس مرتعش: أأنت خائف؟.. هل أدلك على ما يهزم فيك الخوف؟

كلكامش مباغتاً: من؟ من هذا الذي أسمع ؟ ما الذي يهزم خوفي؟

الصوت: اعمل.. غيّر نفسك فيتغير العالم.. اعمل تُبّعِدّ عن قلبك هذا الخوف..

كلكامش: من يتحدث؟ .. من تكونين؟ .. ما أنت؟..

الصوت: اسمع أولاً ... اسمعني ...

كلكامش: أأنت امرأة .. أم أنت من آلهة الكون؟ .. أم إنك ريح الجنوب؟ أم إنك سيدة الماء؟

الصوت: ولِمَ التعجل؟ .. وعلامَ تعذبك الأسئلة؟ وما هذا التعب الذي يعلو وجهك وينهك جسدك؟

كلكامش: متعجل لأني أروم السفر في مياه بحر الموت ... والأسئلة تعذبني .. لأنني أنا سؤال حائر يطوف العالم بحثاً عن جواب.. وأنا حزين لأنني فقدت خلي وصديقي أنكيدو الذي أصابه الموت .. فخفت ومضيت هائماً على وجهي الأسئلة تأكل قلبي ، أما من جواب؟

الصوت: لو أمعنت النظر إلى نفسك لعثرت على الجواب ... إن الأهم لدي أن يتساءل الإنسان .. السؤال أجدى من الجواب ...

كلكامش: لا.. أيها الصوت ، فأنا أبحث عن الجواب ، وسأظل أبحث عنه في تجوالي ولا بد أن أعثر عليه ..

الصوت: أما أنا أيها الحائر فإني أنظر إلى نفسي فأعرف الإجابة...

كلكامش: ما أنت ؟[1].

---

(١) حديقة حياة: ٢٣٦- ٢٣٧- ٢٣٨.

وعبر هذا الحوار المسرحي نكتشف أنّ الصوت (شجرة الصفصاف) تؤكد على السؤال المعرفي ، وتعزز ثقتها بالحجة والدليل ، ويستمر الحوار بينهما لينتبه (كلكامش) لهذه الثقة والتأكيد ليذكر من أنتِ؟

(الصوت: أنا شجرة الصفصاف ... انظر إلى جسدي الخشبي فاعرف الإجابة ...

كلكامش: جسدك ؟ أنت أيتها الصفصافة؟

الصوت: نعم.. هذا الجذع الموصول إلى أعماق الأرض ، الممتد إلى مديات الشمس ..

كلكامش: ما به؟

الصوت: تأملني ، وأنظر كم مرة قطعوا جذوعي..قاومت الموت ، قاومت الفأس ، لكني في يوم آت سأموت.. انظر كم جذمة مقطوعة تحيط بي؟

كلكامش: جذمات كثيرة ...

الصوت: مرة أخذوا بعض خشبي وصنعوا لك مهداً حين ولدت ...

كلكامش: لي أنا؟

الصوت: نعم ، ثم لما صرت صبياً صنعوا لك دمية من خشبي ، ثم لما نضجت وصرت رجلاً صنعوا لك سريراً من خشبي لليالي حبك ...

كلكامش: كل ذلك ولم تجفي؟.. كيف تحملت كل هذا ؟ كيف ؟

الصوت: ثم صنعوا عرشاً لملوكيتك .. وما تبقى مني ، ما تراه الآن سيصنعون منه نعشاً لما تبقى منك..

كلكامش: لا لن يحدث ذلك أبداً .. لا .. لن يصنعوا النعش ..

الصوت: بل سيفعلون ، لا بدّ من نهاية لكلينا .. لا بدّ من نهاية للجميع ..

كلكامش: لا .. لا أريد أن أسمع .. لا ..

الصوت: أنت بحاجة لأن تسمع.. لا بدّ أن تعترف بأنك تتجاهل الحقيقة..

كلكامش: أنا أعرف ولا أتجاهل وإني لحزين لهذا..

الصوت: ما علمت أن المعرفة تثمر أحزاناً ، المتع وحدها هي التي تنضج أحزان القلب .. لا بدّ أنك نلت الكثير من المتع لتحزن كل هذا الحزن..

كلكامش: اطمئني ياصديقتي شجرة الصفصاف لن يقطعك أحد .. ولن يصنعوا النعش من جذعك الباقي ..

الصوت: وهم .. وهم .. أنا لا أخشى قدري ..

كلكامش: لا بدّ لي أن أعرف طريق البقاء ، لا أريد أن أفنى لا أريد أن أتحول إلى تراب...

الصوت: ستعرف المزيد كل يوم وكلما ازددت معرفة تكاثرت الأسئلة)[1].

ويستمر الحوار المسرحي إلى أن تظهر شخصية أخرى في المسرحية الروائية ، وهي (سيدوري) التي تختلف في وجهة النظر مع (شجرة الصفصاف) ، بل تظهر شخصية جديدة معها وهي (نيسابا) سيدة المعرفة التي تتطابق وجهة نظرها مع (شجرة الصفصاف) ، ويبدو التقاطع بينهما واضحاً ، وتظهر نيسابا في المسرح لترد على كلام (سيدوري):

(نيسابا: لا.. لا تصدق يا كلكامش ما تقوله هذه المرأة ، لا تصدق ما رددته الحكايات والقصص القديمة ، لا تأخذ ما يقوله الرواة مأخذ الجد إنهم يبالغون ويكذبون ويزيفون الحقائق ، أنا نيسابا سيدة المعرفة حذفوا وجودي من نص الملحمة فلبثت حبيسة العدم لكنني سكنت ذاكرة الكاتبة السومرية وأوحيت لها أن تظهرني خلال عصر من العصور لو كنت ظهرت آنئذ لتغيرت أحداث الملحمة ولتبدلت أحوال البلد وأخبار الملوك وتحركاتهم...)[2].

ثم تواصل وتقول:

(نيسابا: كلا يا كلكامش ، هذه المرأة تبيعك فرحاً زائلاً وبعده يأتي الحزن ويملأ قلبك كالدخان ... إنها هي الدخان يحجب عنك الحقيقة..

كلكامش: من يقول هذا؟ سيدة المعرفة؟

---

(١) حديقة حياة: ٢٣٨- ٢٣٩- ٢٤٠.

(٢) المصدر نفسه: ٢٤١- ٢٤٢.

الصوت: نعم ، من علمتك أن تعرف وتكون!

سيدوري: هراء ، لا تستمع إليها إنها ستسحبك إلى بئر النسيان.. تعال إلي..
سأقص عليك أناشيد الحب ، سأُغني لك... سأسقيك رحيق الآلهة...
وستنام على ذراعي...

كلكامش: أنا ما عدت أعرف شيئاً .. ولكن ماذا يعرف الجميع؟
كلهم يجهرون بحقيقة الموت...

نيسابا: سأعلمك المزيد ، المعرفة لا نهاية لها ، تبدأ كل يوم ولا تنتهي مثل
الحياة..

كلكامش: ولكن لماذا؟ لماذا قدرت الآلهة علينا الموت؟

نيسابا: ألا تعرف؟ لأنها أوجدت الزمن ..

كلكامش: أي زمن؟

نيسابا: الأيام ، الليل والنهار ، والشهور والسنوات ..

كلكامش: أكانت الحياة ستدوم لو لم يوجد الزمن؟ هل يجب أن أفتك
بالزمن؟...

نيسابا: لا حياة بلا زمن ... نحن نولد ونكبر ونتعلم ونحب ونتكاثر ونشيخ فيه ..
هذه أجسادنا ، ووجوهنا انظر إلى نفسك .. انظر إلي .. كل ما فينا من
صنع الزمن..

كلكامش: بل من صنع الآلهة ..

نيسابا: وهي التي سلطت علينا وحش الزمن..

سيدوري: دعيه لا تحرضيه ضد الحياة... الحياة ممتعة وكل شيء في متناول
يديه ، يكيفه ما عرف ، هنا كل المتع..

كلكامش: لولا النهاية...

نيسابا: ذلك لأننا من البشر..

كلكامش: ما جدوى ما عرفت؟.. وإلى أين أفضت بي المعرفة؟ حل الموت بصديقي ورأيت الدود يأكله أمامي .. فهجرت الدنيا وهمت على وجهي بحثاً عن جواب..

نيسابا: بالعمل سيبقى اسمك متلألأً على حجارة الأسوار في أوروك المقدسة ، وبالمعرفة ستنكشف لك أسرار الوجود وسيدوم ذكرك ، فليهدأ قلبك ..

كلكامش: هل ترافقينني في رحلتي إلى جد البشر؟

نيسابا: ربما سأذهب معك لأحول بينك وبين أشياء كثيرة ، ولنغير معاً أحداث الملحمة وقد نغير مصائرنا فتغدو سيد المعرفة ويتوجونني ملكة لأوروك بدلاً عنك..)[1].

وبهذا المجتزأ من المسرحية نلحظ مركزية المرأة في أحداث الملحمة الجديدة ، التي أدخلت الروائية فيها صوتاً معرفياً جديداً ، وهو ضمن انطباعات فكرية قالتْ بها الروائية لتثبت وجود المرأة ، وفكرها ونتاجها الإنساني ومعرفتها ، بل إن هذا الجهد الفكري إنما ذكرته لتكسر به طوق العزلة ، وأن ترتقي المرأة بأداء الذات الإنسانية الفاعلة التي ترى نفسها من خلال المعطيات الثقافية والفكرية ، لا الاجتماعية الموروثة التي تلقتها من العائلة والمجتمع ، بل عليها أن لا تتحرك على وفق (انموذج) مسبق محدد وأن تعمل على الخروج من الحد الهلامي الذي وضعته أعراف الثقافة الذكورية ، فما أن تتخطى عبور هذا الحد ستكتشف حجم الحيف الذي لحق بها[2].

كذلك جعلت الروائية نهاية روايتها مفتوحة تتكئ على روايات لاحقة يمكن أن تكون مكملة لها ، وبهذه النهاية المفتوحة جعلت الحياة مفتوحة أيضاً على العمل والاستمرار ، والمتابعة والتواصل ، وكان عبر حوار دارَ بين(حياة) و(غسان) و(ميساء):

(تقول حياة:

سنجده .. لقد أحسست به منذ الأمس كان قريباً مني ..

---

(١) حديقة حياة: ٢٤٥- ٢٤٦- ٢٤٧- ٢٤٨.

(٢) ينظر: مشروع المرأة والثقافة، لطفية الدليمي، جريدة الأديب الثقافية، ع١٨، ٢٠٠٤م: ٥.

وارتبكت روحي واضطرب فؤادي ..

- سنجده ... المهم أن نبدأ .. أنت تؤمنين بالمعجزات أليس كذلك؟

- أنت صنعت لي هذه المعجزة .. سأبقى مدينة لك طوال حياتي ...

- بل أنا مدين لك بكل شيء ...

- سدد دينك بالبحث عن غالب...

تقول ميساء:

- أنا لا أحتمل كل هذا .. سأبقى هنا .. اذهبوا أنتم ، وسأنتظر عند النافذة كما كنت أفعل دوماً........)[1].

وبهذه النهاية ثمة انتظار لأمل جديد ، بينما يدور الحوار بين ما هو فكري معرفي والآخر مادي ، وتتداخل المعرفة والعقل ليكونا رديفاً فاعلاً في الحياة.

إنّ هذه المسرحة التي ابتغتها الروائية أن تكون منهاجاً لروايتها إنما تضع القارئ في ملامسة حيّة للحدث وهو يعاين حركة الشخصيات ومناطق الاضاءة والعتمة للمواقف السلبية والايجابية وهو يتنقل بين الازمنة وتعدد الامكنة عندها ستتبلور الخلاصات وتتهيأ في ذاته الاستنتاجات بصورة أكثر وضوحاً من خلال التفاعل مع العرض المسرحي.

---

(١) حديقة حياة: ٣١٣.

الريبورتاج الصُحُفي

ليس الروائي الحديث مؤرخاً في طروحاته ، فهو لا يحصر جلّ اهتمامه بالوثائق والوقائع والتواريخ والأحداث المتسلسلة ضمن سياق تاريخي ، وإنما كانت بعض طروحاته تشي بالوثائق الصُحفية والإشارات الفنية المعلنة والمضمرة ، كما قد يتخذ من السيرة لإكساب عمله الروائي الشكل الواقعي ، وكذلك لإثبات القيمة النوعية للمتن الحكائي ، الذي لم يغادر سلطة الخيال ، وبذلك نجد التاريخ الشخصي والتاريخ العام متداخلين عبر رؤية جدلية داخل خطاب النص الروائي[(١)] ، وضمّن الروائي بعض الوقائع والأحداث حرصاً منه على إبراز الدقة والتوثيق وإبعاد كل ما هو منسوب ومنحول والحفاظ على نقاء الحدث ، ودقته ، وسلامته من الدخيل ، وإنما تسعى التوثيقية لتأكيد استحضاره ليكون شاهداً في الزمن الحاضر ، يُقرب الصورة ، ويوضح الحدث ، ويصادق الرؤيا مع وجود مهارة مطرزة بالرؤية ، ولذا فهي توازن بين دقة العمل الروائي ، ودقة المعلومات التي تضمنها ، ولاسيما أنها ترفد نصها الروائي بـ (الريبورتاج الصُّحُفي) الذي يعتمد على الأسلوب الأدبي بوصفه فناً من فنون الكتابة ، يهدف إلى الإخبار وإعطاء المعلومة من خلال الاعتماد على الوصف بأسلوب أدبي ينزع نحو الجمالية ، مهمته تصوير الحياة الإنسانية ، وإلقاء الضوء على ما يحيط بها[(٢)].

---

(١) ينظر: الرواية وقناع السيرة، محمد عبد المجيد، مجلة الأقلام، ع٥، ١٩٩٠م: ١٣٠.

(٢) ينظر: اقترابات نظرية في الانواع الصحفية، نصر الدين العياضي http://www.startimes.com

جاءت مثل تلك الريبورتاجات ضمن الفصل الثاني في رواية (الصندوق الأسود) للروائية كليزار أنور، وكانت الرواية ضمن فصول ثلاثة، شغل الريبورتاج الفصل الثاني الواقع بين(ما قبل) في الفصل الأول و(ما بعد) في الفصل الثالث لها، والريبورتاج ضمن رواية جاءت لساردة(مجهولة) في رواية(الصندوق الأسود) عبر البريد الألكتروني، إذ قامت هذه الساردة المجهولة بسرد أحداث حياتها المؤلمة، ثم تطرقت إلى أحداث نساء أخريات يعانين من هموم منها ما تتشابه مع حياتها وأخرى تقع ضمن الهم النسوي، هذه الساردة تأتيها تلك الرواية عبر إيميلها الألكتروني وعلى ثلاث دفعات تحمل العنوانات الآتية: الفصل الأول بعنوان (ما قبل) والفصل الثاني بعنوان(المفكرة) والفصل الثالث(ما بعد)، وستكون الساردة والشخصية الرئيسة في تلك الرواية (تيجان) وقد كتبت تلك الريبورتاجات في زمن الحرب عام ٢٠٠٣م، ووثقتها بـ(المفكرة) وكانت توثّق كل يوم بالحدث والزمكان بطريقة سردية فنية.

فقد كانت تلك (المفكرة) التي جاءتها عبر الإيميل إنما هي ذكرٌ لتقنيةٍ الصحافة اليومية، التي دونت الأحداث من(١٧/٣/٢٠٠٣م) إلى(٨/٥/٢٠٠٣م) وجسّدت فيها الأحداث يوماً بيوم، في ريبورتاج تحليلي يذكر الأحداث والوقائع والشخصيات ويؤكد تاريخ اليوم المذكور نفسه، وقدّمته في عرضٍ فني تتوازى الرؤى الفنية مع الحدث فهي لم تصفْه كما هو، بل أضفت عليه مسحةً جماليةً تشاكلت في مفاصله تنغيمات شعرية متوجة بوصف سردي يدعو للمتابعة، وهو يناغم الحواس ويبعث على المطالعة، وقد أردفت تلك الريبورتاجات بتنوع سردي فمرة تجعله قصيراً مكثفاً، وأخرى في تفصيلٍ موسومٍ بتعدد وجهة النظر السردية، وفي انحراف فني يضمنُ حضوراً للمغيب (هذه اليوميات كنتُ أُدونها يوماً بيوم –وبكل مصداقية وخوف وترقب- لذا ارتأيتُ أن أُقدمها مثلما دونتها دون إضافات وتزويق أدبي، فليسَ بإمكاننا سوى قول الحقيقة، وبلا رتوش، لأني لستُ وحدي من عاشها، بل ضاق مرارتها شعبٌ بأكمله)[1].

---

(١) الصندوق الأسود: ٦٩.

إن هذا الريبورتاج الذي اختارته الروائية كانتِ أفكاره مترعةً بالرمز فاقامته في خيالٍ يسرد أهوال الواقع ، وإنما هو ارشادات سردية وفّرت تصاعداً في الحبكة السردية وعملت على تحريك الإدراك العقلي ولم تكن استراحات روائية ، بل جسدته في لغةٍ مكثفة كاشفة تختزنُ حواراً أدبياً.

تلك الأفكار رسمتها في إفقٍ سردي ، وهي ترصد التحولات الحياتية والفكرية ، وكذلك الاجتماعية عبر التركيز على الذاكرة ولا سيما أنها ذاكرة وطن ، فكان التركيز على العلامات الدالة التي تلملم التفاصيل وتتضامن مع دمج المنظور النوعي بالاطار الذهني.

كما عبّرت عن أنواعٍ متعددةٍ فمنها ما جعلته على شكل قصة قصيرة ، ومنه ما جعلته على شكل حكايةٍ ، وومضة فاعلة ، ومشهد سينمائي ، ولعل ما يميزها أنّ الأسئلة المردفة فيها تحمل من الالتفاتات والإيضاحات ما لا تقدّمه بعض الأجوبة التي يشوبها الإيهام والتي تظل في بعض الأحيان قاصرة عن الإيفاء.

ففي الريبورتاج الأول تضع النقطة الأولى لبداية مشهد الذعر الذي تولّد نتيجة كوابيس الماضي من اندلاع الحرب وتخبّط الحياة ، ولم تكن تسجيلية بل امتد الخيال ليعيش تلك اللحظات القلقة بين العوالم الداخلية من اضطرام النفس وبين اقتراب لحظة المجهول ، حتى تنتهي بالمهلة:

(الاثنين ٢٠٠٣/٣/١٧ أعلنتُ الحرب في قلبي وضده قبل أن تُعلنها الإدارة الأمريكية على العراق ونظامه. هكذا بكل ما يحمله قلبي من ألم ، وبكل ما تحملهُ الأنثى من كبرياء.. أعرف بأني انهزمت في أول جولة لي.. لذا أغلقتُ باب القلب الذي فُتحَ قبل ثلاث سنوات.. أغلقتُه بإحكام.. وختمتُ عليه بالشمع الأحمر!

ذهبتُ في الصباح إلى عملي.. كان صباحاً عادياً كأي صباح يقابلنا كل يوم. ساعات الدوام عادية جداً. عصراً ذهبَ أخي إلى السوق القريب منا واشترى تقريباً كل شيء ، كل ما يحتاجه البيت في حالة الحرب(عشرة أكياس من الصمون – الخبز الإفرنجي – شوال بطاطا وآخر بصل ، وأدوية ، مسكنات ، مضادات حيوية ، خافض حرارة وحفاظات لطفلته الجميلة التي لم تتجاوز الثمانية أشهر ، زجاجات اللمبات ،

نساتل ، حلويات.. صوابين بأنوعها وحتى جلافات غسل الأواني). ففي الحرب تدب في كيان الإنسان رعشة الذعر من الجوع.. لهذا يشتري كل ما يستطيع خزنه ، فلا ضمان.. ولا أحد يدري كم ستطول.. وإلى أية دهاليز ستقودنا.

أمريكا منحت الرئيس العراقي مهلة(٤٨ ساعة) لمغادرة العراق!)[١].

فهنا أعلنت احتشاد الزمن وتحديد المكان وهول الحدث لمحاصرة الشخصية ، وهي تستعرض ماقبلها ووصولها إلى لحظة الحسم.

وعندما وقعت الحرب ووضعت أوزارها ، توقفت الحياة وبدأت المفاجأة ، وانكشف التأمر على الوطن ، وقد ختمت الريبورتاج بجملة شعرية بعدما سردت أحداثه ، وعبّرت عمّا يرافق الحرب من أصوات صفارة الإنذار والقصف وأصوات المضادات ، فقد جسّدت وقع الصوت وأثره من خلال تقديم استفهام وتعجب ختمت به السؤال (ولكن من يسمع صوت الشارع؟!)

(السبت ٢٠٠٣/٣/٢٢ لم نذهب للدوام لا أنا ولا إخوتي.. يبدو أن الحرب ستطول! دقت صفارة الإنذار ليلة أمس وسمعنا أصوات القصف والمضادات الجوية.

مظاهرات ضد الحرب في أغلب دول أوربا وحتى في لندن وأمريكا ، ولكن مَن يسمع صوت الشارع؟! وللأسف أقولها.. كانت المظاهرات في الغرب أقوى من مظاهرات الدول العربية! بمعول الحرب يهدون جدار الوطن!)[٢].

فخفوت الصوت وخنوعه يؤدي لمزيد من إطالة التجبّر ، واستعلاء الاضطهاد لايقاف عجلة الحياة عن التقدم ، ويستمر العرض الريبورتاجي لمشاهدَ تفصيلية تهيمن على ماقبل الحرب وعلى مابعد ومؤثراتها ، وهي تقدّمها بعرضٍ ، وتنهيها بأسئلةٍ بعدما وثّقتها بتواريخ وأيام ، وهي تسأل عن مدى انتهاء الحرب.

---

(١) الصندوق الأسود: ٧١.

(٢) المصدر نفسه: ٧٤.

وتبتدئ ببعض العروض التي تشهد تشظيات الحرب وامتداداتها ، لتكشف عن حيلها ومكرها و مخفياتها ودسائسها التي سوّغت مدّها وخرابها ، وهي تقدّم أسئلةً شتى:

(الثلاثاء ٢٠٠٣/٣/٢٥ ليلة أمس وجهت للموصل ضربة من قوتها اهتزت نوافذ بيتنا وتكسر زجاجها. أين قصفوا بالضبط؟ لا ندري!

بغداد تُقصف والناصرية وشمال العراق أيضاً. وصواريخ تذهب بطريق الخطأ لتضربَ مناطق من إيران وتركيا ، والطريق البري الممتد بين سوريا والعراق.. وسوريا تعترض.ألم يقولوا بأنها صواريخ ذكية ، فكيف أخطأت!

علقَ أحد المدرسين في أمريكا: ((إنها الحرب الخطأ في المكان الخطأ في الزمن الخطأ))[1].

فهي كاشفةٌ للمخططات التي تمّ التهيؤ لوجودها ، وقد رُسمتٌ خرائطها وتم ًالبصم عليها ، وما على العملاء إلا تنفيذها وإتمام أمرها ، لكنها سبقت زمنها وأخطأت مكانها ، حين اختارت متجاوراً ضعيفاً ليكون ممهداً لطريق آخر.

وتستمر في عرضٍ يجسّد الحادثة ، ويكشف مخططاتها ، وتستمر أسئلتها المعرفية التي تتعالق مع السابق السردي واللاحق ، وهي مرتبطات بين مضامين الرواية التي انسجمت مع الشخصية والحدث والزمكان والحيز المحيط بهم ، وكانت تلك الأسئلة مترادفة فمنها ما تصف أجواء الحرب وأجواء السماء التي تآلفت مع الحرب لتسقط على العراق طيناً-كما تسميه- وتصل في تضمين تلك الأحداث لتكون من ضمن روايتها ، وهي يوميات حرب مرعبة وقد رقّنت ذلك على الحاسوب[2].

وما ذكّرُها لتقنية التوثيق على الحاسوب إلا ليكون استدلالاً على تواصل التفاعل بعرض تلك الأحداث وبالطريقة التفاعلية ، التي تدعو المتلقي لمواصلة سير

---

(١) الصندوق الأسود: ٧٦.

(٢) ينظر: المصدر نفسه: ٧٦- ٧٧.

الأحداث وكشف طغيان الشخصية ومربكات الحرب ، لذلك فإنها تشهد تواصلاً قرائياً ، كما تعلن وصول رسائل عبر البريد لتذكر:

(الاثنين ٢٠٠٣/٣/٣١ ، اليوم صباحاً ذهبت للدوام ، وعدتُ بعد العاشرة بسبب الغارات والقصف الكثيف ، فقد كانت المدارس مستهدفة ، لأنهم اكتشفوا أن الحكومة العراقية جعلت من المدارس والدوائر مخابئ للأسلحة.

قال لي ساعي البريد: وصلتكِ رسالتان.

فرحت.. في عز هذه الأزمة وتصلني الرسائل؟! هل يا ترى مِمّن؟ لا أدري! وخرجت قبل أن أستلمهما)[1].

وعلى الرغم من تواصل الحرب وتهشيم بؤر الحياة بسبب استمرار الخراب الذي جاء من هوجها ، إلا أنها ترتكن للنهوض ومغادرة اليأس عبر اعتناق الأمل والزحف نحو تحقق الحياة ، وقد سردت ذلك عبر حكي دار حواره بين أطراف ثلاثة:

(الأربعاء ٢٠٠٣/٤/٢ من الصباح الباكر وإلى الآن – أنظر إلى الساعة إنها ، تشير إلى الحادية عشرة وأربعين دقيقة – القصف مستمر.

انشغلت بتفريق النباتات وزراعتها في الأصص وتوزيعها على نواصي نوافذ الغرف. سألتني زوجة أخي:

- من كل عقلكِ تزرعين الأصص وتحرثين أرض الحديقة ، ربما نترك كل هذا ونغادر ، وربما نتناثر نحن وكل ما في البيت بصاروخ ضلَّ طريقه؟!

تحسرتُ مقتنعة بكلامها ، لكنني أردفت:

- لا بدّ من أمل ، وأنتِ قلتِ(ربما).. تفاءلي يا عزيزتي وانظري إلى نصف القدح الممتلئ لا إلى نصفه الفارغ.

تعبتُ كثيراً ، لكنني لم أتوقف ، استمررت بتقليب تراب الحديقة ، حتى أمي لم تحتمل قالت لي:

---

(١) الصندوق الأسود: ٧٩.

- وهل هذا وقت النباتات والزرع والحراثة ياابنتي؟

- لِمَ لا يا أُمي! فالحياة لا بد أن تستمر ، لن توقفها الحرب ومهما طالت.)[1].

لقد كشفت هذه الريبورتاجات جميع الأقنعة السياسية والاقتصادية والاجتماعية ، التي تنتهي إلى نقطة قمة الهرم الاضطهادي الذي يمثله الامبراطور وجبروته ، ونسجت ذلك عبر حبكة متصاعدة تسعى لكشف ذلك التنكر عبر إزالة غبار الكلمات الزائفة ، التي كان يرتكز عليها ذلك الامبراطور ، وإنما هي طرق خداعية أوهمت الشعب بيومٍ قسري يتوقف كل شيء فيه إلاّ إعادة جبروته:

(الاثنين ٢٠٠٣/٤/٢٨ كان لا يحق لنا أن نتساءل – ولو سراً في دواخلنا – هل كان العراق في عام (١٩٣٧) متطوراً إلى درجة أن دوائر النفوس كانت تسجل تواريخ كل المواليد بهذه الدقة؟! ١٩٣٧/٤/٢٨ وأين؟ في قرية منسية لا وجود لها حتى على الخريطة!

أغلب الشعب العراقي وإلى مواليد الستينيات تواريخ ميلادهم سُجلت في ٧/١ نسبة إلى أول جرد نفوسي تم في العراق آنذاك.

ذكرى الميلاد تعود ، لكن دون دفوف تُمجّد له. وبالأمس كانَ يوماً يتوقف فيه الزمن وتتعطل في الحياة إيذاناً ببدء الفرح القسري الذي لم يدخل يوماً لِشِعاب الروح والرقص أظنه – لمن كان يرقص حينها – رقص طيرٍ مذبوحٍ من الألمِ.

يأتي الإمبراطور في المساء وفي ضوء الشموع وبسيف قبضتُهُ من ذهب يقطع كعكة عيد ميلاده عيد ميلاده الميمون. كعكةٌ صُنعت منً جسدِ شعبٍ ما عرف معنى الإرادة الحرة من يوم ما سلبها بجبروت طاحونته التي حوّلت كل شيء إلى خوف ذرّته في العيون والقلوب.

ملايين الدنانير تُصرف ولا أحد يتجرأ حتى على القول: هناك أفواه جائعة ذلها الحصار الذي فُرضَ علينا بسببه ، وهناك أطفال وشيوخ يموتون كل ساعة ولا يجدون

---

(١) **الصندوق الأسود: ٨٠– ٨١.**

ثمن الدواء! المهم. الكعكة.. لتتوج ميلاده المزور. كعكةٌ تكون بحجم الحزن العراقي! وكم كان حزننا كبيراً!)[1].

إنها انكشافات للعطب الإنساني ، الذي سيكون شاهداً حياً على تلك الأيام والتواريخ ، كما أجادت في سرد قصة مكثّفة صوّرت فيها الإمبراطور الظالم ، وهو يصنع تاج ملكه من عويل المضطهدين والجائعين ، ليصنع سلطاناً يملأ به فائض شبعه على الشبع والتخم ليتكرّش على آخر فتيت لحرف خبز وصل شميمه إلى الجائعين.

وستصل بعد سرد ل(١٦) ريبورتاجاً لتكشفَ اضطهاداً اختزن الظلم لتلك السنين ، كما تشكف عن مرحلة جديدة من الظلم الآخر والذي كان بسببه أيضاً ، ولكن بأساليب أخرى تبدأ من البصرة وتنتهي باحتلال الموصل ، لتزرع أسئلتها في النصوص المتعددة والمترادفة وهي تذكرها بـ(أين) للمكان و(هل) لتنحصر الإجابة بين نعم أو لا ، وعندما لم تجد إيضاحاً تلجأ إلى قراءة(جمهورية الصمت) لسارتر ، وتعلل تلك القراءة بالمقارنة بين الوضع الذي نتج بعد الاحتلال وبين الاحتلال الألماني لفرنسا ، هذا الريبورتاج جعلته نقطة الوسط بين(ماقبل) و(ما بعد) لتقول فيه:

(السبت ٢٠٠٣/٤/١٢ دخلت القوات الأمريكية للموصل.. وهي شبه فارغة. هكذا وجدناها عبر شاشات قناة تلفزيون كردستان. شعور من الحزن والألم يسيطر علينا.

أين صدام حسين؟ لا أحد يعلم! هل مات؟ هل هرب؟ هل.. هل.. هل؟ لا جواب!

أين وزراؤه؟ أين الحزبيون؟ أين أتباعه؟ في اللحظة الحرجة لم يدافعوا عنه ولا عن البلاد.. الكل فرّ بجلده وتركوا البلاد فوضى!

منذ ليلة أمس والكهرباء مقطوعة ، والماء أيضاً مقطوع!

من كثرة الفراغ قرأتُ كتاب(جمهورية الصمت) لسارتر كله بدفعة واحدة ألماً وضجراً. لا أدري ، وربما وجدتُ مقارنة – وخاصة في أول مقالين من الكتاب – بين

---

(١) الصندوق الأسود: ٩٤- ٩٥.

وضعنا الحالي والوضع الذي كتبه لنا سارتر عن الاحتلال الألماني لفرنسا الذي دام أربع سنوات)[1].

أما ريبورتاج الأحد ٢٠٠٣/٤/١٣ ، فقد كشفتْ فيه فتح أول نافذة من موسوعة المحتل وهي عملية السلب والنهب التي طالت مؤسسات الدولة ، وفقدان الأمن ، والإشاعة الإعلامية المحبّطة ، لتقول لنا بشيء آخر مهم تكشف عنه من خلال مقارنة مع شخصية انتهت نهاية مأساوية وهي إحدى شخصيات نجيب محفوظ في روايته (ميرامار) لتقدّم سؤالها لماذا قارنت بين شخصية(سرحان البحيري) وشخصية(ماهر) ربما لتقاربهما في الانتهازية والنهاية.

هذه الريبورتاجات المضمنة في هذه المفكرة التي عرضت الوقائع ، والأحداث ، والشخصيات بشكل تفصيلي ، وتحليلي ، وبأسلوب سردي يتشاكل مع المضامين والرؤى السردية السابقة واللاحقة ، وقد عُرضت عبر (الفلاش ميموري) الذي تتناغم فيه الحركة السردية ، فتذكر الحدث في (الأربعاء ٢٠٠٣/٤/١٦ حزنت السماء ليلتها ، فأمطرت بكاءً حزيناً وعويلاً. أمطرت بغزارة. وصوت الرعد أيقظني من نومي. اختلطت عليّ الأمور ، فقد تصورت صوت الرعد قصف طائرات ، لكن أُمي طمأنتني متسائلة: ألم تعودي تُفرقين؟!

منذ بداية الحرب انتقلت إلى النوم في غرفة والدتي.. ربما خوفاً.. لا أدري!

رجلٌ مسن يبصق على أحد جنود قوات التحالف أمام بناية المحافظة ، فأطلقَ عليه النار!)[2].

وكان البعض من هذه الريبورتاجات عبارة عن ومضة فنية توضح بجمل كثيفة فكرةً أزليةً (الجمعة ٢٠٠٣/٥/٢ الحرب.. لوحةٌ قاتمة ، كئيبةٌ مرسومة بالفحم الرمادي.. عالم خشنٌ ، متوحش خاوٍ حتى من العزاء!)[3].

---

(١) **الصندوق الأسود: ٨٥- ٨٦.**

(٢) **المصدر نفسه: ٨٨- ٨٩.**

(٣) **المصدر نفسه: ٩٦.**

وجميعها تتمحور حول الاضطهاد والمضطَهِد والمضطَهَد ليكون الوجع منكشفاً ، وتُزال عن الحياة غيمة الاستبداد التي كانت حاجزاً عن ولادة الحرية ، وتزرع في الذات موشوراً متعدداً لها ، وظنون أخرى تضع حقائق مزيفة بالوهم.

لكن المؤلم أنّ تلك الشمس قد تغطّت بغيوم متنوعة منها شديدة الضبابية ، ومنها منشطرة نحو الرمادية والأخرى أكثر عتمةً ، والسبب هو من صنع الاحتلال وما جاء بعده ، كل ذلك قد رسمته بلوحةٍ تثير الشجن وهي ترسمُ أشلاءً مبعثرةً متقطعةً:

(٢٠٠٣/٥/٣ كانت هناك صورة واحدة تتوزعها الدروب والمنعطفات. كان هناك صنم واحد وجدارية واحدة لا تخلو دائرة من دوائر الدولة ، ولا ساحة عامة إلاّ مُتَبركة بهما.

وسقط الصنم واحترقت الصور وهُشّمت بأظافر أُناسٍ تحلم بالحرية ، لكن بدل الصورة ظهرت صورة جديدة بلحى وبدونها.

وتمزق الوطن بين مذاهب وقوميات ، الكل يدّعي أن له الحصة الأكبر في هذا الوطن الجريح الذي لم يبقَ منه سوى الأشلاء.. أشلاء وطنٍ كان يُدعى العراق!)[1].

بعد سرد مشاهد متنوعة ، أخذ البعض منها شكل قصة ، والآخر حكاية ، ومنها ما تتمتع بشعرية السرد ، وغيرها بومضات مؤلمة ، وهي تدور في أجواء كشف مؤلم ، وترصّد عمّا يدور في مضمون الرواية ، وما اكتنزته من بعد فني يجلل حقيقة الاضطهاد ، ويكشف منحنياته ، وتضاريس منحدراته ، وهو مضمار طويل كتبته لكي يتم تحسس حجم الخوف الناجم من انبعاث الحرب ومقيمها ومتلقيها ، لتختم قولها:

(الخميس ٢٠٠٣/٥/٨ خمسون يوماً مضت بسرعة الخوف وبطء الرعب على بدء العدوان. وشهر مضى على سقوط النظام.

فتحتُ الحاسبة عصراً.. خارطة العراق على الشاشة ، تراءت لي في لحظة وكأنها – مجرد مقبرة!

---

(١) **الصندوق الأسود: ٩٦.**

هذا آخر يوم أختم به مفكرة الحرب. وتُسدل ستارةٌ سوداء عنواناً ختامياً لمستقبلٍ غير محدد المعالم!!!)[1].

وتوصلت خاتمتها في الركون إلى ثيمة مهمة لتحقيق التواصل التفاعلي ، الذي يكون على آلة الحاسوب ، وهو يعرض المشاهد المؤلمة التي صنعها المستبد وآمن بها المستبدون ، والمضطهدون رغبةً ورهبةً ، وقد أخذت طريقها في الحياة العراقية ، وعند عرضها بكامل توصيفاتها ستقرّب الصورة للمتلقي ، وستستقطبه لمعاينة ما خُفي عليه ، كذلك فيها دعوة لممارسة التطور في تحسس الحدث صوتاً ، وتفاعلاً بصرياً لصنع حواس أخرى ، وتفعيلها لتساير التطور ، وتؤمن بوجود تطور على المستوى الروائي يواكب تطلعاته ويوافق ذائقته ، ولعل ما تمّ ذكره قد أثارته الروايات العربية وعملت به ، فقد أظهرت الرواية العربية الجديدة نوعاً سردياً جديداً ، في العصر الحديث ، عن طريق التطور وظهور وسائل تكنولوجية جديدة أدت إلى بروز وسائط جديدة في الإبداع والتواصل والتلقي[2].

فقد كشف الريبورتاج الصُّحُفي توثيقاً للأحداث بطريقة فنية ، استطاعت الروائية من خلاله أن تبث في خطابها الروائي التوثيق المتشاكل مع الرؤية الإبداعية للنص ، وقد أظهرت المقدرة الفنية في تجاوز إيراد المعلومة كما يبتغيها العمل الصحفي ، وإنما أظهرته بطريقة تنسجم مع السرد الروائي في عمل يتسم بالفنية ، وقد التمست من خلاله الوصول إلى الكشف والإيضاح معززاً بالرؤية الفنية ، ولذا فإن الروائية (كليزار أنور) تبتغي من وراء هذا التوثيق ما يأتي: إنها اختزلت التفصيلات السياسية ، وأقامت وعياً مؤهلاً يثبت براعتها فقد تعاملت بحرفية ومهارة ، وكانت تصوغ مفرداتها بدقة وثقافة ووعي ، هذا التقديم يثبت للقارئ روح الدقة لديها في عرض الحدث ، والعمل على استحضار المخزون المعرفي والأدبي فيه كي يُدغم في ثنايا الرواية ، والعمل به كموجهٍ فنيٍّ ، ومن ثَمّ فقد عوّلت على الأرشفة التاريخية في إيضاح

(١) الصندوق الأسود: ٩٩.

(٢) ينظر: قضايا الرواية العربية الجديدة الوجود والحدود: ٤٦.

الحدث ، كما ارتكزتْ تجربتها على الخصائص الفنية في عرض تلك الأرشفة ، أو في أقل تقدير أنها تتيح توغلاً وسعةً في النظر للبؤر الدالة التي تتماهى مع رؤية الرواية وتنسجم مع مضمار السرد الروائي ، وبهذا يتسنى لنا أن ننتقي تدرجها في إيراد المقصدية الغائبة لتكون حاضرةً في المحتوى السردي ، كما تتضح ملامح النص في قدرتها الفنية التي تؤسس للوعي الفني والوعي الإنساني لإبراز القيمة الإبداعية والجمالية.

مرجعية المخطوطات

يُعَدّ لجوء روائيي مابعد الحداثة إلى الاعتماد على المخطوطة من الظواهر اللافتة للنظر في الرواية العربية الحديثة ، وتكون على أنواع منها المخطوطة التاريخية والمختصة في كتابة سيرة ذاتية لشخصية روائية مركزية[1] ، بل تمثل إحدى صور ماوراء الرواية وإنما يلجأ إليها الروائي لنفي الإيهام ليؤكد للقارئ أنه بإزاء عمل فني خيالي لا صلة له بالواقع ، أو تفضي إلى تعزيز الإيهام لدى القارئ[2].

فقد يتقصّد الروائي تخليق متاهات عبر مخطوطة تكون ساندة للعمل الروائي ، وقد تشتمل على إيضاحات وتحقيقات من بعض الهوامش الدالة ، ويقوم الروائي بالمزج الفني بينها وبين المتن الروائي وهي دلائل إيضاحية تُساهم في إضاءة الجوانب السردية المعتمة ، وتوضح للقارئ بعض المشاهد عبر التشكيل الفني لها.

وتكون هذه المخطوطات ظاهرةً في بداية الرواية أو عبر اشارات دالة عليها في وسط الرواية ، أما الروائية(دُنى غالي) فقد قدّمتِ في روايتها(منازل الوحشة) مخطوطةً دالةً شكّلت صدىً لروايتها ، وشاهداً على المتن السردي لها ، وقد عرضتِ هذه المخطوطة في نهاية عملها الروائي ، وكانتِ في الخاتمة ، لتجعل القارئ يطّلع على مضمون الرواية ويمرُّ بأوجاع الشخصيات المضطربة ، وهي تعاني الانقسام والاضطراب ، كما تجعله يمر بالعبء الذي تعاني منه الشخصية المحورية(أم سلوان) ،

---

(١) ينظر: المبنى الميتا- سردي في الرواية، فاضل ثامر، دار المدى للطباعة والنشر، بغداد، ط١، ٢٠١٢م: ٣٦٥.

(٢) ينظر: الرواية العربية ما بعد الحداثية: ١١٧.

وهي تعاني من المسؤولية التي حملتِ أعباءها بالنيابة عن زوجها(أبي سلوان) ، الذي شكّل هو الآخر عبئاً إنسانياً واجتماعياً وحياتياً عليها ، ولم يكن متعاوناً معها ، بل غالباً ما يفضّل الانزواء والانهزام ، كما كشفت الرواية انكفاء شخصية الابن (سلوان) بسبب ضغط الزمان والمكان ، وحددت الروائية انفتاح وانفراج الشخصية بسبب تبدل الزمكان ، وبهذا فقد جعلت الشخصية قطباً تحاصرها مدارات الحدث ، فضلاً عن وجود اهتزاز زماني وصمت مكاني واختباط شخصية ، مما نتجَ صدى وذبذبات وصمت يدور بأحداثها ، وصمت آخر يطبق في مجريات المكان وفي مدّه الزماني.

ومما ركّزت عليه الروائية دُنى غالي هو إقامة برنامجها السردي حول موضوعة (الانفتاح) الذي كان مطلباً بعد التغيير ، فضلاً عن الحرية التي طالما رددت بها في أزمانها السالفة - ولم تحصل عليها — فطلبتها لاحقاً كي تنير طريقاً ارتُسمَ بعد عام ٢٠٠٣ ، ولذا فقد منحتِ ساردتها والشخصية الرئيسة في الرواية(أم سلوان) دوراً في التعبير عن أملها الجديد بـ(سلوان) ، الذي كان يملك وضعاً خاصاً في طفولته حتى تأزّم وضعه النفسي تحديداً بعد عام ٢٠٠٣[١] ، مما يدل على إجهاض المشروع الذي تأملته بعد التغيير ، ولم تبتعد كثيراً عن نقدها للسبب الذي كان مشاركاً حقيقياً في عملية الإجهاض تلك ، بل شخّصتها وقالت عنها (السياسية ومن دون أن ندري ، تختارنا في هذا البلد ، تدخل في أدق تفاصيل حياتنا. العزلة هي ما يمكننا القيام به ، هي عجزنا في تفادي ما يمكن أن نتورط فيه بلا خيار)[٢] ، ولم تنأ عن الخوض في مجريات الأحداث التي وقعت بعد التغيير من قتلٍ وتهجير وتفخيخ واختطاف...

وتعثرت الإجابة لديها حين أصابها اليأس من عدم تحقق بزوغ ذلك الأمل ، وهي تسأل: (لم أعد أفهم شيئاً عن حالة ابني ، ثمة ترجيحات ، تكهنات ، تنتهي باحتمال

---

(١) ينظر: منازل الوحشة: ١٠.

(٢) المصدر نفسه: ١١.

أن يكون مصاباً باضطرابات نفسية وعصبية. ما من جواب شاف)[١] ، ويبقى هذا الوليد المأمول يعاني التهزيل والشحوب والتعلعل ، وما إن كبرَ ونما حتى سكن قبواً وهو قد آثر الصمت على الكلام (له قدرة عجيبة على جعل الصمت حاضراً ، قوياً ، بيننا نحن الثلاثة. لا يجيب أو يعلّق)[٢] ، أو لعل الروائية وسّعت من مدار الصمت لتذكره الساردة (أم سلوان) أنه صمت (عراق ما قبل وما بعد يختلط ببعضه)[٣] ، فقد استحضرت ما تراكم في الوعي وتأملته عبر استدعاء لهذا الصمت الذي تكرّس يوماً بعد يوم (تصونه حيطان هذا البيت)[٤].

وتواصل الروائية سردها ، وتبقى الساردة(أم سلوان) تصارع الحيرة في ظل ظروف صاخبة ، فقد عدّت موطنها منزلاً موحشاً يعبث العتاة بأمنه واستقراره ، وهم يخلقون الهلع عبر اختطاف(أسعد) أبي سلوان أثناء تأدية عمله الجامعي ، ليطالبوه فيما بعد بفديةٍ تعتقه ، وحين يحصلون على ذلك ، تؤول الأمور بـ(أبي سلوان) إلى مغادرة البلد.

وتعدو رسائل الساردة(أم سلوان) في نقدٍ لبعض مجريات الواقع الموسوم بالانحراف عن القواعد المنطقية للحياة ، وتعد تلك الرسائل حصيلةً فنيةً تدور في مضمار الرواية ، وهي تشخّص الرؤية القلقة في مجتمعٍ يدين له الآخرون بالانتماء لمجرد أنهم عاشوا فيه ، وهم من بلدانٍ أخرى ويزداد تعلقهم بعد ولادتهم على أرضه ، فكيف بمن ينتمي له ، ويتنفس وجوده ، ولكن بمجرد حصوله على جنسيةٍ أخرى يضيع الهاجس الوطني ويغيب بل يموت.

وتعيد(أم سلوان) الساردة والشخصية الرئيسة في الرواية ملامحَ البؤس التي قبع العراق في دائرتها عام ٢٠٠٦م ، وهو العام المشهود له بالقتل على الهوية والتسليب وانتهاك الحرمات تلك السنوات التي عنونتها لمفاصل روايتها لتكون الشاهد على

---

(١) ينظر: منازل الوحشة: ١٣.

(٢) المصدر نفسه: ٢٧.

(٣) المصدر نفسه: ٤٩.

(٤) المصدر نفسه: ٥١.

الأيام ، وما خلّفته من اختباءٍ معلن نتيجة فوضى متسيدة في واقع عراقي نتج عنه القتل والخطف ، لكنها وعلى الرغم من ذلك تعلن تمسكها بالوطن على عكس شخصية (أبي سلوان) التي لا ترغب بالبقاء على أرض الوطن.

وتحملت الساردة(أم سلوان) أعباء واقع أفرزته الأعوام الماضية ، لتعيش هي وسلوان المضطرم نفسياً في بيت واحد ، وتصف(أم سلوان) ولدها بالراهب فيه أو جعله معبداً يقيم منه طقوسه الحياتية ، ويظل(سلوان) يختبئ فيه نتيجة القتل المجاور له ، أو وجود ميليشات فوضوية ، ويعيش في ظل واقع مليء بكتب الأدب والفن والموسيقى ، وهو ما قالت عنه إحدى شخصيات الرواية(أسل): لم أرَ مثله إلا في الأفلام.

ويمكن أن نرصد رؤية الروائية عن زمن ٢٠٠٦م حصراً ، ولا سيما أنّه زمنٌ حاصر المكان ، كذلك جعلت الشخصية مختبئة بسبب كاهل الحدث وضخامته ، وحتى تجد انفراجاً للتعبير عن هذه الواقعة ، اختارت الروائية له معادلاً موضوعياً وهو (الفأر) ، الذي يسجّل انهزامه ودقته في الاختباء (فأرى أنه زحزح قطع الأثاث بحذر بحثاً عن جحر فأر نديمه! يقول لي إنه يفتقد لعبه حين يسود الصمت)[1] ، ويبقى الفأر قريناً يتتبعه(سلوان) ليقول عنه (وفأري عكس كل الحيوانات المرعوبة يشعر بالأمان فيسرح ويمرح في المكان ويتسلى بمضغ كتبي وبصقها)[2] بل يمنحه بعداً تقريبياً لحياته فهو يذكر(أنه مثلي في حركته هذا الفأر في هذه المتاهة المقطوعة من الزمن)[3].

وبهذا فقد عبّرت الروائية عن الإرهاب في عام ٢٠٠٦ م ، وتداخلتْ في أحداثه بعدما اختارت له معادلاً وبيّنتْ اضطهاد المرحلة ، وتأملتْ مجريات الحدث فيها ، لذا راحت تفتش في مسببات الحدث ، وبعدما وصلت إلى الانفراج في عام ٢٠٠٨م ، وجدت ما يخيّب ظنها فبعدما كانت تظن خيراً بمن يمثل رأس هرم العائلة وهو زوجها

---

(١) منازل الوحشة: ٦٦.

(٢) المصدر نفسه: ١٦٧- ١٦٨

(٣) المصدر نفسه: ١٦٨.

(أسعد أبو سلوان) وقد وجدتِ رائحة الخيانة في مخطوطة جعلتها خاتمةً لتلك المجريات ، وجعلت تلك الخاتمة تمدُ القارئ بمخطوطات أخرى ، وهي تستشرف حراك الحياة والقضية ، ولم تكن تلك المخطوطة في بداية الرواية حتى يهتدي القارئ إلى مجريات الرواية من خلالها ، وإنما جعلتها في خاتمة الرواية ليهتدي القارئ إلى مآلات الاضطهاد التي كانت السلطة الذكورية عاملاً في وجودها.

وجعلت الروائية الشخصية الرئيسة في الرواية والساردة (أم سلوان) الشخصية المحورية التي تستطيع أن تتجاوز الإخفاقات الناشئة من زوجها فضلاً عن الظروف المحيطة بها ، يضاف لها مسؤوليات البيت ، وقد نجحتِ في احتواء(سلوان) واستدراجه للإصلاح.

أما (سلوان) فقد جعلته الروائية يتحرك في النص الروائي في بعدين كشخصية طامحة تقرأ وتتطلع فهو (لكثر مطالعاته في تلك الموسوعات وقراءته للكتب التي تقع بين يديه. يرى أشباحاً ووحوشاً وديناصورات ولصوصاً فينـاديني فزِعاً منتصف الليل)[1] ، كما تصفه أُمه للدكتور (حسام) التي كانت تتردد عنده عندما اشتدَ حال (سلوان) لتقول: (قلتُ له إن عنايته فائقة بما بين يديه وإن كان في تقليبه لصفحات كتاب. الكتاب يعني له كل شيء ولكنه كان دائماً شديد العناية والتركيز على ما يمتلكه.)(٢) ، وأخرى تركن للضمور والاختباء نتيجة المتغيرات ، فهي حين تكون في ظل زمن ٢٠٠٦-٢٠٠٨ تكون مضمرةً و مختبئةً ، وتعاني الانقسام والتأزم النفسي في ظل واقع هلامي ، وهو ما سيبوح به لأمه حينما تدعوه لمزيد من الأمل: (لا تحاولي إقناعي بقيمة حياتي. ما حاجتي للحياة ونحن نعيش تحت هذا التهديد! أنا وأنتِ وهو في مكانه هناك ،لا شيء غير كلمات الكتب الفارغة نقولها كما تتقيؤها الفئران ، لا قيمة لنا ونحن نعيش في جحيم هذا الخوف)[3] ، وحين تكون بعد زمن ٢٠٠٨م ، الذي

---

(١) منازل الوحشة: ٣٢.

(٢) المصدر نفسه: ٨٧.

(٣) المصدر نفسه: ٦٧.

حصل فيه انفراج زمني/ حدثي ، فقد تبدّلت نظم الحياة فيه ، وتحوّل صمتُ المكان الى حوارٍ عنده بعد مغادرة المكان القلق ، لكنها تركّز على زمن القهر بعد عام ٢٠٠٣م ، وحصراً في عام ٢٠٠٦ م ، وهو العام الذي انتهى بالساردة (أم سلوان) للقول عن ابنها (لم أعد أفهم شيئاً عن حالة ابني ، ثمة ترجيحات ، تكهنات ، تنتهي باحتمال أن يكون مصاباً باضطرابات نفسية وعصبية)[1].

إن امتثال الفرج للعقدة السردية ارتبط في خريف عام ٢٠٠٨م ، وتمثّل هذا الانفراج بـ(المطر) على المدن فأصبحت أرضيتها غارقة بالماء ليطفو عليها كل شيء ، وتعاد الحياة من جديد بعد جدب ، وينتهي مع حياتها اختباء(الفأر) وموت ذلك القرين الذي (تحوطه كتل من الورق المبروش ناعماً ، كتل سائبة متحركة ، منقوعة ونصف منقوعة ، يتوسطها الفأر الذي انقلب على ظهره. حبستُ أنفاسي وخطوتُ إلى الداخل خطوتين ، محملقة فيه ، في بطنه المنفوخة وفي أطرافه المعقوفة. تأكدتُ أنه ميت)[2].

أما(أسعد) فقد أشارت الروائية إلى اختطافه ، لتذكر الساردة زوجته(أم سلوان): (أسعد لم يكن الوحيد الذي استلم رسائل التهديد)[3] ، ولاسيما أنّ(أسعد) يعمل أستاذاً في إحدى الجامعات العراقية ، وتعرّض للقمع السياسي في ظل النظام الفائت ، ليتحول عمله إلى موظف في قبو داخل الأرض ، و يعمل على رزم الأوراق والكتب التي تعود إلى رئاسة الجامعة ، إذ إنّ (القبو جعل منه إنساناً كئيباً قليل الكلام)[4] ، أما بعد عام ٢٠٠٣ فإنه يتعرض للاختطاف إذ بعد اختطافه يغلق (أسعد الباب عليه مخفياً معاناته و مخاوفه)[5] ، ولا سيما أنّ (الطريقة التي تمّ اختطافه فيها خلّفت فيه إنسانا معطوباً يسير في البيت مثل آلة)[6]

(١) منازل الوحشة: ١٣.

(٢) المصدر نفسه: ١٩٧.

(٣) المصدر نفسه: ٢٩.

(٤) المصدر نفسه: ٩٧.

(٥) المصدر نفسه: ٣٤.

(٦) المصدر نفسه: ٤٨.

هذا المكان المحاصر بالقمع الزمني الماثل بــ عام ٢٠٠٦ سيجعل منه مكاناً ضائعاً تقول عنه الساردة (بيت مجانين ، بيت مرضى ، بيت موتى)[١] ، وحتى تبتدئ بذلك الزمن ، فإنها تطوّل بوحها أمام بغداد لتقول عنها الساردة (أم سلوان): (بغداد مثل ذبيحة خرجتِ أحشاؤها فأثارتِ معدتي ، كل شيء آخذٌ بالتعطّل في ظلٍّ إيمان واه غريب بالأمل ، لسنا سوى أهداف مجانية والمارة مفخخات حسب ، بينما يطّبّلٍ الجميع لحريتنا)[٢] ، لتدمج بهذا البوح فرزاً لمكان تتصاعد الأحداث به في ظل زمن موبوء بالقتل.

ولعل الدال في مجريات الرواية تلك (المخطوطة) التي كشفت الخاتمة عنها ، وقد وجدتها الساردة(أم سلوان) في رزمتين في كل منها(٥٠) صفحة معنونة في الأول بعنوان(اختطاف) وتركت الباقي من دون قراءة بنهاية مفتوحة ، أظهرت حجم الانحراف الذي تسبب في عرقلة عائلة من ممارسة حياتها بصورة طبيعية وبإمكانها تخيّل الطارئ ، وتبتدئ معاناة الساردة والشخصية الرئيسة(أم سلوان) في طرح واقع مؤلم في عام ٢٠٠٦.

تلك المخطوطة التي وجدتها في رزمة من مجموع رزم لم تفصح عنها الروائية ، إنما جعلت للقارئ استنتاجها ، والقادم فيها لم يكن بأحسن مما عرضته وأشارت إليه ، إذ عرضت المخطوطة الأولى ووجدتها بعنوان (اختطاف) ، وهي دلائل تشير إلى اختطاف الحياة ومعها القيم الإنسانية ، التي أوشكت على الانتهاء في ظل وجود الاحتلال والمتواطئين.

بل مثّلت تلك المخطوطة إفصاحاً عن مضمار رواية كشفت مضامينها عن واقع مؤلم ، تعيش الحياة فيه اضطراماً وتمزيقاً ، كما شهدت انحساراً للشخصية بعد محاصرة الزمن المذكور ، وتفخيخ المكان ، وشدة اضطرام الحدث ، مما نتج عن اختباء كان سببه تسيد الخوف ، لأنَّ(ما كان يحدث في الخارج غير متوقع)[٣] ، ليستمر اللامتوقع من المكان

(١) منازل الوحشة: ٣٥.
(٢) المصدر نفسه: ٤٦.
(٣) المصدر نفسه: ٩.

والزمان ومروراً بشخصية (أبي سلوان) التي أضمرت المخطوطة منهجه وتحركاته ، فضلاً عن وجود مخطوطات أخرى ، كما تجسّدت تلك التقنية في إحداث رؤية مغايرة ، فقد عرضت الروائية مدلول السرد لتجعل المخطوطة هي الدال في النهاية.

أما المخطوطات في رواية (سيدات زحل) فقد جعلتها الروائية (لطفية الدليمي) تشكّل فصلين من فصول الرواية التسعة ، وقد ذكرتِ تلك المخطوطة عبر إشارة عابرة في الفصل الأول (أعطتني البنات في لقائنا الأخير عند مفوضية اللاجئين في عمان ما سجلنه من قصصهن في أوراق مبعثرة أضفتها إلى كراساتي)[1] ، ولكننا وجدنا مضامينها في الفصل الثامن (كتاب البنات) وقد قسّمت هذا الفصل إلى كراسات تحمل كل كراسة اسم واحدة من البنات (البنات في عمان ، منار- ٢٠٠٧ ، هالة والعرافات ، هالة في سجن أبي غريب من أوراق هالة ، راوية والسراب ٢٠٠٥ ، شروق ولمى ، هيلين من قرية صوريا) ، ومما يستدل من وضع الروائية (كتاب البنات) وحصراً في مخطوطة إنما يراد به المراجعة والاستفسار والمناقشة من أجل إيضاح الحقيقة المغيّبة عن سبب هجرة البنات من العراق ، كما تشكّل تلك المخطوطة العصب النابض لروايتها ، كذلك تضع بين أيدينا جملة من الأسباب التي تتضح لنا بعد قراءة الرواية ومنها الحرب و مخلفاتها والإرهاب وتداعياته ، وأسباب اجتماعية أخرى مصدرها الحرب والإرهاب معاً.

أما المخطوطة الثانية فقد كانت عن الشيخ قيدار ، التي عثرت عليها الساردة (حياة) في السرداب وكانت محفوظة في الرف الأعلى ومغلّفة بجلد أصفر ، وعلى شكل كتاب تصفحت أوراقه الساردة ، وبعد ذلك وجدت كتابة بخط اليد لعمها (الشيخ قيدار) لتذكر الساردة(حياة) في الفصل الثاني من الرواية عثورها على كتاب مخطوط بيد عمها: (كتب الشيخ قيدار مخطوطته بخط النسخ ودّون العنوان بالخط الكوفي ، لون الحبر تحول إلى أزرق محمر بفعل الزمن ، وعلى الحواشي ثبت هوامش

---

(١) سيدات زحل: ١٨- ١٩.

تصعب قراءتها بل إنها في الحقيقة تضفي غموضاً على ما كتب)[1] ، هذه الإشارة العابرة في الفصل الثاني ستجد مصداقها في الفصل السابع الذي تخصص بـ(كتاب الشيخ قيدار) وهو ما تطلق عليه الساردة بـ(كتاب) وأخرى بـ(كراسة) ، وكان يحمل عنواناً (كل يعمل على شاكلته) فتقول الساردة: (كتب الشيخ قيدار كراساته على نحو محيّر أربكني ، فهو يدون بعض الفقرات بضمير الغائب ثم يتحول إلى ضمير المخاطب وبغتة يستخدم ضمير المتكلم)[2] ، وإذا كانت المخطوطة الأولى قد تحدثت عن الشخصية ، فإنّ الأخرى قد تحدّثت عن الشخصية والمكان معاً بطريقة فلسفية ، وقد أبدعت الروائية في تبويب هذه المخطوطة ، فقد جعلتها تتألف من ثلاث كراسات ، الأولى بعنوان(كل يعمل على شاكلته) وهو العنوان الفرعي نفسه لمخطوطة عمها ، وكانت الكراسة الثانية تحمل العنوان (مدينة تولد من نار) وحصرت حديثها عن بغداد وتأريخ بنائها ، وهذا العنوان ستضع له الروائية لمحة عنه في الفصل الثاني وهو(بيت البابلي) ، أمّا الكراسة الثالثة فهي موسومة بـ(عند ضريح الحلاج).

لقد شكّلت المخطوطتان جزءاً حيوياً في بنية الرواية ، وتغذّى عليهما فصلان من فصولها ، وأضمرت المخطوطتان هماً نسوياً وآراءً فلسفية وروحانية وصوفية عرفانية تدعو فيهما إلى التنقيب وتطرح من خلالهما أسئلة كبيرة عن الإنسان والوجود.

ومما يعزز من مكانة المخطوطات أنها تشكّل رافداً ثرياً للرواية ، إذ تقيم حركةً حيويةً بين ما تكتنزه المخطوطة وبين مضامين الرواية بحيث يفضي تلاحمهما إلى تشكيل لعبة سردية مواكبة لحركة الأحداث والشخصيات والزمكان ، وموائمة للتحولات الفنية في الرواية.

---

(١) سيدات زحل: ٥٢.

(٢) المصدر نفسه: ٢١٧.

المحور الرابع

توثيقية السرد
وتشكيله بالصورة السينمائية والفنية

شمل التغيير الثقافي الأجناس الأدبية كما شمل الرواية والفيلم العراقيين ولاسيما بعد عام ٢٠٠٣م- لأنهما شهدا حراكاً ملحوظاً سواء في وفرة إنتاجهما أو في تطور رؤيتهما الفنية ، ناهيك عن تخطي حدود محليتهما نحو آفاق أرحب[1] ، كما شمل التغيير تقنيات السينما ، والتصوير السينمائي المتحرك الذي يفسح مجالاً أكبر للتحرك الزمني بين التقدم للأمام وبين الرجوع إلى الوراء ، وهو يتضمن بعداً آخر هو المجال التأويلي الذي احتوى الوسائل المرئية وجسّد مؤثراته البصرية عبر عرض فكرته المرئية ، وبه تتم إثارة التخييل الروائي.

وقد وجدت الروائية في هذه التقنية رافداً فنياً تتعزز به المضامين الروائية ، وإنّ بنية النص الروائي والمتن الروائي سترفد بالرؤية السينمائية التي تمحور الأبعاد الفنية ، فضلاً عن القطع المونتاجي الحاد الذي يعمل على الشد والجذب لإنتاج مفارقة فنية ، وهي رؤية تناولها كتّاب السينيرواية في معالجة مضمون الأعمال بطرق فنية إبداعية تعتمد النص ، وتسلك الصورة بعملية أطلق عليها د. محمد بنيس ترحيل النص ، ودمجه في الصوت والحركة والميكانيك ، إذ يتم نقل الإشارة اللفظية وتحويلها إلى إشارة ضوئية ، كي تدخل في صلب قناة الاتصال المبثوثة عبر الصورة المعبرة ، هذه القناة تجعل من مفهوم النص الأدبي مفهوماً مغايراً لفعل القراءة ضمن النسق

---

(١) ينظر: حينما تصبح الرواية سرداً كابوسياً "وحدها شجرة الرمان" للروائي سنان انطون: ١٣٩.

الإبداعي المنتج[١] ؛ ذلك لإنّ النص الروائي الجديد لم يعد بشكله التقليدي الكتابي فقط ، بل أصبح مرسلاً بالصوت والضوء والحركة[٢] ، وهي تؤثر في مسار الفعل الدرامي للنص الروائي لكونها علامات تمتلك صفات دالة ، فالحركة والسرعة والاتجاه والحجم واللون هي مظاهر تشترك في تحديد المفاهيم[٣].

إنّ الكتابة الروائية والكتابة السينمائية تشتركان في قضية واحدة ، إذ لهما الرؤيا نفسها [٤] ، كذلك أنّ كتّاب النصوص السينمائية قد اتجهوا إلى التغريب والضدية ، والاختلاف والإزاحة ، والانكسار والإجهاض ، واستطاعوا أن يرحّلوا النص من تغريبية الواقع إلى التجاوز ، وبهذا فقد تجاوزوا الاهتمام بالتفاصيل أو الوصف إلى مركزية الصورة التي تهشم الأبنية المتشابهة ، وإحداث ثقوب في الشكل التقليدي وتجاوز مشاهد السرد والترتيب والإبحار بوساطة حركة الكاميرا لتجسيد المناطق غير المرئية[٥].

وتبقى المشاهد البصرية أكثر علَقاً في الذاكرة وأقرب لتبيان أوجه الدلالة ، فهي تختصر زمناً وتقرّب أمكنةً ، وتعرض شواهد تفصح عن الحدث ، وهي من الوسائل التي تجاري العصر ، وعلى الرغم من "أن السينما صناعة متعددة الجوانب إلا أنها في جوهرها(فكر) و(إبداع) أي إنها فن أصيل"[٦] ، ولاسيما أنّها " فن إنساني استقى من الفنون الأخرى قواعد وأسس لغته الفنية كما شكلت التطورات العلمية والتقنية

---

(١) ينظر: تحولات النص في الصورة السينمائية، عباس خلف علي، جريدة الأديب الثقافية، ع٢٣، ٢٠٠٤م: ١٦.

(٢) ينظر: الراوي: الموقع الشكل: ٢٨.

(٣) ينظر: الكيفيات الحركية لنظم بنية الزمن في فن الفيلم، د. دريد شريف محمود، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠١٢م: ٦١.

(٤) ينظر: في حوار مع الروائي الجزائري رشيد بو جدرة، حاوره: ضياء خضير، مجلة الأقلام، ع١، ١٩٨٠م: ١٠١.

(٥) ينظر: تحولات النص في الصورة السينمائية: ١٦.

(٦) الكيفيات الحركية لنظم بنية الزمن في فن الفيلم: ٢٣.

في مختلف الميادين جوهر بنيته الإنتاجية ، إلى الحد الذي نستطيع أن نقول فيه إن السينما فن يصوغ موضوعاته الدرامية بوسائل تقنية بحتة"[١].

وهي من الفنون الضوئية ، التي تعتمد الضوء وسيلة أساسية في جميع مراحل إنتاج الفلم[٢] ، وهي أيضاً فنٌ دراميٌ لا تختلف في معالجتها الدرامية للقصص والحكايات الواقعية أو الخيالية[٣] ، بوصفها فناً سردياً ناضجاً [٤].

وتنطوي مواضيع السرد السينمائية على طبيعة غير تقليدية في اتصاله الجمالي بالأشياء بحيث تأخذ الحركة شكل النمط أو الحيز علامة دالة على التكوين الأدائي للصورة ، هذا التكوين يغادر الكثير من المفردات التي قد لا تناسبه في خلق علاقات طبيعية ، فالأفلام التي تشكل محورها الرواية لا تعتني كثيراً بالتفاصيل والتوصيفات مثل النص الذي يعتمد على لغة داعمة لتشكيل أبعاد الصورة الذهنية ومتمثلاتها في الواقع ، وهو ما يمكن إحالته إلى عملية الرصد داخل النص عند السينمائي ، أي تحويل قراءة النص إلى مادة أخرى داخل الشريط ، نوع من التجلي الافتراضي الذي يطمح أن يماثل جوهر النص وصولاً لتحقيق غاية ذات قوة تأثير بصري يضاهي واقع النص الورقي ولا يعاكسه[٥].

ولعل من التقنيات المفيدة فيها التصوير بعين الكاميرا ، التي يسميها الروائي مهدي عيسى الصقر(الكتابة بعدسة الكاميرا) في التركيز على الحدث[٦] ، هذا البناء الحركي الصوتي واللغة السمعية البصرية يبعثان في الرواية حركةً جديدةً ، فتصبح

---

(١) الكيفيات الحركية لنظم بنية الزمن في فن الفيلم: ٣٩.

(٢) المصدر نفسه: ٨٣.

(٣) ينظر: المصدر نفسه: ٩٧.

(٤) ينظر: الرواية العربية «ممكنات السرد»: ٢٠٤.

(٥) ينظر: سينما المؤلف: الصورة وما وراء الواقع رؤية المكان في فيلم (انفصال نادر عن سيمين)، عباس خلف علي، مجلة الأقلام، ع٣، ٢٠١٢م: ١١٥.

(٦) في حوار مع القاص والروائي مهدي عيسى الصقر: ٢١.

الرواية على حد تعبير جيل دولوز تقرأ زمناً ، وتصبح الصورة تقرأ فكراً [1] ، إنها تبني تبني صورتها على الحركة والفعل المتصاعد ، ليلتقي في الوعي الثقافة والإدراك والجمال.

هذا التكثيف في مضمار النص الروائي ، وبث الزخم الدلالي إنما يراد منه اتساع حجم الإضاءة وفق تنظيم فني منظم تتوافر فيه الخصائص الفنية بكل دقة ، ليكون هذا الإجراء جزءاً من بنية الرواية ، ويتم تعميق هذه المحاور المتعددة وتشغيلها في مسارات نوعية تتساوق مع التوجهات الفنية ، لتنتج صيغاً وسياقات تتضمن إضافات جوهرية عبر اتساع مساحة التحرك لبلورة معطيات جديدة في ميدان العمل الأدبي لها القدرة على البقاء في دائرة الفعل السردي ، فالصوت والضوء يستعملهما الروائي للتعبير عن زمن الدقة والسرعة ، وهذا التداخل من أجل الدخول إلى عالمٍ جديد.

ولأن القيمة الفنية التي يكتنزها فن السينما تُستمد من الضوء والحركة والسرعة والحجم واللون ، فإن الروائية(بتول الخضيري) في روايتها(غايب) كتبت بـ(عدسة الكاميرا) وهي ترصد الحدث ، وابتدأت بالضياع والحرمان الذي طغى على الأمة العربية بعد ١٩٦٧م ، وما عاناه العراق من الحروب فضلاً عن الحصار بعد ١٩٩١م ، في قَطعٍ مكثف زاخرٍ بالصور السينمائية الماثل باللقطات لتسرد البؤس بعد ١٩٩١م ، على لسان الساردة والشخصية الرئيسة (دلال): (مرّت سنوات عديدة على هذا الشباك الكبير. اليوم خالتي تزيح عنه الستارة ؛ التي انطفأت عُقدُها وتهرأت أذيالها.صرخَت: يا إلهي! ما هذا السواد؟! خرّت خطوط سود على جدران البيوت والأبنية والعمارات السكنية. أقلام بكثافات مختلفة ذابت من أعلى إلى أسفل. المدينة ترتدي بيجامة سجناء ، كتلك التي كانت تظهر في أفلام كارتونDISNEY قبل مجيء التلفزيون الملوّن يجيبها زوجها: المطر الأسود. لم أشأ إزعاجكما. يقولون إن بغداد تكحلّت اليوم.

---

(١) ينظر: إحكي يا شهرزاد ومحاولة البحث عن ذات المرأة العربية، علي خالد حنون جبارة، مجلة الأقلام، ع١، ٢٠١١، ص١٩٥ .

كحل مستورد من الحلفاء. صرختها تتمدد: أي كحل هذا؟ سنموت!)[1] ، لقد جسدت الساردة صورة السواد الذي غطّى سماء العراق في تسعينيات القرن المنصرم ، وهي صورٌ حيّةٌ لا يمكن للذاكرة العراقية نسيانها ، وقد جسدت حركة هذا السواد في السماء ونزوله على الأبنية والعمارات ، وذكرت لونه الأسود ، وهذه الصور تأخذ على عاتقها مهمة كسر الحواجز الثقافية ، وتمثيل المسكوت عنه في أبجديات العالم الإنساني ، إنه عصر الصورة من دون منازع ، إذ اتجهت تلك الصور على تكوين مجموعة من المفاهيم التي لها القدرة على تشكيل إدراكات حول ظاهرة معينة[2].

لقد اعتمدت صورها السينمائية على حقبة عاتمة في الوجود الإنساني ، فقد اختارتها من بؤرة الوجع العراقي ، إذ كلما استرجعت الذاكرة تلك الأيام فإنها تذكر الحرمان والبؤس وهي أيام لها خلودها في الذاكرة ، وركزت صورها السينمائية على مخلفات الحرب وما تفرزه من نتائجٍ بائسة ، بل تركز تلك العدسة على ما يترشح ضمناً من يقف خلف هذا البؤس.

(خرجتُ إلى الشرفة أرقب الناس من بعيد. طوابير من رجال ونساء يحملون قسائم الحصة التموينّية ، ينتظرون الرز والسكر والشاي عند أحد مراكز توزيع الغذاء. من شدة الحر ، بدأ سراب رمادي يرتجف بيني وبينهم ، حتى تراءوا لي كتلاً أخذت تسيح تدريجياً بشكل طولي. كانت القامات تستحيل إلى ما يشبه تجمعات بدوّية في حالة ذوبان ، تنوي عبور الشارع لكن هياكلها مُسمّرة في مكانها لا تقوى على العبور)[3].

لقد تمثلت صور الفقد في رواية(غايب) عبر صور سينمائية اشتركت الأحداث والشخصيات والزمكان في بلورتها على شكل مقطعات لصور سينمائية اجتمعت في فرز رؤى متنوعة ، هذه الصور السينمائيّة المتعاضدة مع الضوء والظل في فرز

---

(١) غايب: ٧.

(٢) ينظر: سلطة الصورة المرئية، دراسة نقدية ، د. محمد سالم سعد الله، جريدة الأديب الثقافية، ع١٥٦، ٢٠٠٧م: ٤.

(٣) غايب: ١٥.

متشظيات الفقد الوطني والاجتماعي والاقتصادي والسياسي والإنساني عامة ، فضلاً عن الصور السينمائيّة الكاريكاتورية.

قدمت الروائية بتول الخضيري صوراً متحركة لمشاهد مختزلة من الواقع التسعيني المحاصر ، ومشاهد أخرى للواقع الثمانيني الموسوم بالحرب. "اللون عنصر من عناصر الوجود الطبيعي للأشياء ، استلهمته التجربة الإنسانية مذ كانت جدران الكهوف ميداناً للتعبير عن رغبة الإنسان في محاكاة الواقع. وظل اللون ملازماً للأنشطة الحياتية وتطورها في مختلف الميادين. والسينما سعت وما تزال لاستيعاب اللون وإضافته إلى صورتها الفنية"[١] ، كما أن "العلاقات اللونية يمكن أن تنشأ من تجاور الألوان أو تضادها أو انسجامها ولتفاعل هذه الألوان مع عناصر التصميم الأخرى تتكون مع بعضها علاقات تصميميّة تسهم في خلق الوحدة المرئية"[٢].

وإذا كان الناقد د. شجاع العاني يرى أنّ "الرواية بما تتناوله من أحداث تُعد جزءاً مكملاً للرواية الأولى ، وربما أشار العنوان الرامز(غايب) إلى جزء ثالث يتناول الأحداث في العراق بعد الاحتلال الأمريكي البريطاني عام ٢٠٠٣م ، لتكون ثلاثية تغطي الأحداث التي جرت في هذا البلد ، منذ الثمانينات ، وحتى لحظة الكتابة"[٣] ، فإننا نرى أن الحقبة التسعينية التي اختصت بها الرواية وتحدثت عن مجرياتها وأحداثها هي كفيلةٌ بأن توجه أنظارها نحو الغياب كله ، لكونها مليئة بالضياع المادي والنفسي والجسدي والإنساني ، وإذا كانت إشارة الناقد تتجه نحو مرحلة قادمة تحمل الوجع العراقي ، فإنّنا نرى أنّ مرحلة التسعينيات كانت سوداء عاتمة ، وهي مرحلة كفيلة باحتواء هذا العنوان ؛ لأنَّ كل شيء فيها(غايب).

إن هذه الصور السينمائية تتنقل بحركة راصدة للمشهد التسعيني ، وكلما تقدمت أكثر وقفت بعمق على الوجع الذي تجذّر في حياة الناس ، ومن هذه الصور

---

(١) الكيفيات الحركية لنظم بنية الزمن في فن الفيلم: ٨٧.

(٢) المصدر نفسه: ٩٣.

(٣) قراءة في رواية (غايب) لـ (بتول الخضيري): ٦.

الشاخصة هي(شراء الملابس القديمة. لم تعد تتوفر إمكانية شراء ملابس جديدة ، فدخلنا عهد الترميم والترقيع وتصليح الموجود. تجارة ملابس البالة أصبحت ظاهرة عادية جداً ، ورغم ذلك ، فالكثير من العائلات لا تمارسها إلا ليلاً لتتخفى عن العيون وهي تنبش بين قطع الملابس المستعملة. الشباب يرتادون سوق اللنكة بعد المغيب. الملابس في قسم التنبيش مكدسة بعضها فوق بعض على أسرّة من حديد ، تنبعث من طياتها روائح أناس كانت لهم بيوت ، بقية الملابس في قسم التعليق ؛ ينبعث من الثقوب ضوء فانوس أجرب ينفث رائحة نفط مستسلمة. رجل يصرخ بأعلى صوته: (تعال أخذ ببلاش ، انهجم بيته للفقر)[1] ، فضلاً عن غياب الدواء ، والحالة المادية الهابطة المتعاضدة مع الفقر ، فضلاً عن القتل والتشريد بعد الانتفاضة الشعبانية وقبلها الاستنزاف الذي خلّفته الحرب العراقية الإيرانية ، فإن مرحلتين موجعتين من الحرب والحصار كفيلتان باحتواء(غايب) ولا سيما أنَّه بعد التغيير قد انفرج الهم الثاني وبقت الحرب مستمرةً متعددةَ الوجوه.

ويبقى التعالق بين الرواية والسينما قائماً ؛ ذلك لأنّ الأدب والمسرح والرسم والموسيقى والخطابة ، هي فنون تعبر عن الواقع بعدد من الإشارات أو الرموز أو المواد ذات الطبيعة الرمزية. ولكنها شيء مختلف عن الواقع الذي تعبر عنه ، أما السينما فهي الفن الوحيد الذي يعبر عن الواقع بالواقع نفسه[2].

ومن التقنيات التي عززتها الروائية (أنعام كجه جي) في روايتها (الحفيدة الأميريكية) هي (الأفلام الوثائقية) التي قالتها شخصيتها الرئيسة (زينة صباح بهنام) وهي الحفيدة التي تحمل الجنسية الأميريكية وهي من أصول عراقية تأتي مع قوات الاحتلال الأميركي إلى العراق لتعمل مترجمةً ، هذه الساردة تدون ما تراه في موجزات مكثفة على شكل (أفلام وثائقية) تغلفها بطابع سردي وتضفي عليه طابعا فنيا فيه رؤية معاصرة ، إذ أحداثه لم تركن لماضٍ ، إنما تتماهى مع جديد معاصر

---

(١) غايب: ٢٨.

(٢) ينظر: قراءات في الأدب والنقد، د. شجاع العاني دمشق، أتحاد الكتاب العرب ، ١٩٩٩م: ٩٥.

توثقه ، وتجعله في أرشيف جديد يحتكم للواقع المعاصر في تطلعاته ، ولذا بعد كل عرض وشرح تسمي عنواناً كبيراً لهذا العرض ليكون مانعاً وجامعاً له وهي أفلام قصيرة وحقيقية وأبطالها حقيقيون ، فكانت هذه الرؤى على شكل أفلام ، تستمد هذه الأفلام رؤيتها من عناوين لأفلام سينمائية قد شاهدتها وأرادت من القارئ أن يرجع إليها إذا تعسرت عليه معايشة الأحداث أو تخيلها أو في أدني الحالات عدم وضوحها كما أن للروائية بعض الإجراءات الفنية في تحريفها وإضفاء معاكسة فنية عليها ، تبتدئ رحلة السرد عند الحفيدة الأمريكية(زينة) من أمريكا ووصولاً إلى العراق ليبتدئ لديها تسجيل الأفلام الوثائقية تسجيلاً بطريقة سردية فنية تجاوزت مفهوم التوثيق ؛ لاشتراك مخيلتها في إنتاج مشتركات فنية أظهرت من خلالها أثر اللعبة السياسية التي أقامتها أمريكا في أحداث١١ سبتمبر وهي تذكر مركز التجارة الدولي ليبتدئ من هناك تدوينها قائلةً(هل هو فيلم أو مشهد يجري تصويره بالحيل السينمائية ، لكن عينيّ وقعتا فوراً على عبارة "بريكنغ نيوز" في أسفل الشاشة. رأيتُ أمريكا تحترق أمامي وشممت رائحة الشواط. اسم الفيلم لا بد أن يكون "برج الجحيم" نسخة حقيقة منه)[١] ، هذه الحادثة المفتعلة مهدّت الطريق لشن الحرب لإقامة هذا الجحيم ولإطالة ذلك الشجن ، كذلك مهدت طريقاً للحفيدة الأمريكية بأن تتقدم لتكون مترجمة مع القوات الأمريكية التي تحتل العراق فعندما غادرت الحفيدة أرض وطنها العراق ، تعود له بعد خمس عشرة سنة ، جندية إلى أرض القتال لتسمي عنوان هذا الفيلم (العودة المتأخرة)[٢] ، بعدما سردت أحداث ذهابها وإيابها والمعاناة بينهما ، أما الفيلم الثاني فقد أسمته(لا وحش في المدينة)[٣] ، حين قرر(السر جنت) أن تبقى في تكريت ليكون عملها مترجمةً هناك ، فقد اعترضت على هذا المكان الذي عدته مصيرها بعد خمسة عشر عاماً من الغياب لتجد نفسها

---

(١) الحفيدة الأميركية: ٢٠.

(٢) المصدر نفسه: ٤١.

(٣) المصدر نفسه: ٥٩.

في عقر دار الدكتاتور ، أما تلك الفتاة الجميلة اللبلبانة ، كما وصفتها الروائية والتي لم تبلغ العشرين والتي أسمتها العميلة في المهد فقد أحبت هذه المخبرة الصغيرة ملازم الاستخبارات الأمريكي(فرانكي) وهو قد أعجب بها أيضاً ووصلت العلاقة بينهما إلى الاتفاق على الزواج فقد سمت هذا الفيلم (جوليت في تكريت)[1].

كما نقلت إخبارية وصلت إليهم بوجود(الدوري) ولكن فيما بعد حين علم بقدوم الأمريكان ترك المكان هارباً وتقول: هذا الفلم يشبه فلم (الهارب) بإنتاج عراقي (طلبوني لمرافقة المجموعة التي داهمت البيت الذي قيل لنا إن الدوري يختبئ فيه. لم نعثر عليه هناك. ووجدنا نفقاً تحت الأرض يقود إلى عربة من النوع الذي يربط إلى مؤخرة الشاحنات. عربة مثل بيت متحرك ، وعرفنا ، فيما بعد ، أنه ترك المكان قبل قدومنا ، كنّا نصل دائماً بعد أن يتركوا المكان. نسخة من فلم الهارب بإنتاج عراقي)[2] ، تلك الأفلام الوثائقية ستبقى مفتوحة ليكون آخرها ما قاله مهيمن لزينة في حوار معها في حديقة جدتها الخلفية (لن تهربي قبل أن تشهدي فيلم خروجكم من هذا البلد.)[3] ، يمكن أن تكون جميع تلك الأفلام الوثائقية فلماً سينمائياً يغطي أحداث المرحلة بعد الاحتلال.

ويتم سرد الخيالات الروائية عبر وسائل عديدة ، منها اللوحات الفنية المتنوعة ، أو فن الملصقات التي تحوي مشاهد مختزلة عن بنية الرواية ، لنقل القارئ من الوجود الفكري إلى الوجود البصري ، كما أن اللوحة التشكيلية تختزل الزمان والمكان لما فيها من إيحاءات ورموزٍ يمتزج أحياناً فيها الواقع بالخيال ، الحسي بالوجداني ، العقلاني بـ(اللاشعوري) ، وتبقى العلاقة قائمةً بين الشكل اللوني للوحة والكتابة السردية للرواية ، فهي تجمع بين المؤثرات اللونية والبصرية في تشكيل لوحة سردية جديدة قائمة على قوة التخييل ، تتربع على مساري اللون السردي والصورة المسرودة ، فقد أصبحت الصورة خطاباً قائماً بذاته ،

---

(١) **الحفيدة الأميركية: ٩٧.**

(٢) **المصدر نفسه: ١٠١.**

(٣) **المصدر نفسه: ١٨٣.**

وعندما برزت الوسائل التقنية الحديثة أصبحت الصورة شعاراً للعصر ، بعد أن كانت الكلمة الأساس في الوعي الجمالي والثقافي ، وأصبحت أداةً مهيمنةً لتكوين الذهنية الثقافية في الوعي والتأويل[١] ، وأنّ "(الصورة البصرية) تنافس (الصورة الفنية) في تشكيل شعرية النص"[٢] ؛ لأنّ الصورة في حالة تغيّر مستمر"[٣] ، كما "إن الفنون السمعية والبصرية والفنون اللغوية والإبداعية تتزامن وتتوحد في كل مجالات الحياة ومرافقها الاجتماعية والسياسية والثقافية والاقتصادية"[٤].

والفن التشكيلي هو فنٌ مرئي وفن الرواية هو فنٌ مكتوب ، فهما يتعاطيان الرؤى والتصورات من أقبية واحدة ، إذ المزاوجة بين النص الروائي والنص التشكيلي -وهو عالم حسي- يبدأ من وجود مادي وينتهي بوجود روحي ، فضلاً عن أن الفن التشكيلي قد شغلَ حضوراً متميزاً في النصوص الروائية بعدما استعانَ الروائيون بالصورة البصرية بدلاً من الصورة اللفظية ، وتعاملوا مع اللوحة بوصفها كياناً لا صورة جامدة[٥].

لقد مزجت الروائية (إيناس أثير) في روايتها (ما زلت أحيا) في عالمها الفني بين الرؤى السردية وبين اللوحات الفنية لها ، ولاسيما أنّها فنانةٌ تشكيليةٌ تزاوج بين العملين الروائي والتشكيلي ، فهي لم تضع حدوداً في التشاكل بينهما ، بل جعلتهما يتلاقحان ويتداخلان ، كما جعلتْ في نهاية كل محور سردي توثيقاً لخلاصاتٍ فكريةٍ ، وجعلته منتهياً بتفصيلٍ بصريٍّ مجسّد بلوحةٍ مائزة تكشف دلالته ، فقدْ

---

(١) ينظر: النقد الثقافي في الخطاب النقدي العربي العراق أنموذجا، د. عبد الرحمن عبد الله، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠١٣م: ٢٩.

(٢) أسلوبية القصة دراسة في القصة القصيرة العراقيةن د. أحمد حسين الجار الله، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠١٣م: ١٧.

(٣) فعل القراءة (نظرية في الاستجابة الجمالية)، فولفجانج ايسر، تر: عبد الوهاب علوب، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٠م: ١٤٥- ١٤٦.

(٤) مقاربات بين اللغة والأدب والتربية وعلم النفس: ٢٨٧.

(٥) ينظر: محفورات "كراسة كانون" وتأثيرات ما بعد الحرب: ٨٠.

دمجت بين الحرفِ والرسم وهي القائلة في مقدمتها (فإضافةً إلى عشق الحروف، منحني الله أنامل متعطشة لا ترتوي إلاّ بالألوان)[1]، ولا سيما أنّ الرواية في جوهرها "فنٌ خطي يصور أحداثاً وفق سياق زمني في حين أن فن الرسم يرصد الحقيقة ويقدم تجارب متزامنة، فالمقارنات المثيرة للذاكرة بأعمال فنية من شأنها أن تسمو في حدود القصة وتحول اللحظات المتتابعة إلى صور آنية"[2].

وتحققت تلك المهيمنات الفنية في نص الرواية، وراحت تتمدد بانسيابية عالية، وهي تسعى لتخصيب الرؤى السردية وتُرسّخ قيم النسيج الفني في مضمار بنية الرواية، لتؤكد هويتها السردية والفنية معا، وإنما يتحقق ذلك عن قصدٍ ووعي حتى يتحقق الهدف المرتجى في النص عبر تشكيل فني يعطي دلالة التجسيد للمعطى السردي، ولاسيما أنّ الروائية تمتلك ثقافةً معرفيةً خاصةً، إذ يعتمل المخزون الثقافي في وعيها، فقد استثمرت ذلك الوعي لتنفلت بعض الرؤى فتتشاكل مع الفن وبهذا تتخصب تلك الرؤية فتنتج مساراً جديداً يحمل أبعاداً فنيةً متداخلةً، فهي تفكر دائماً في أن تتخطى المعهود من العبارات والجمل، بل حتى الأساليب التقليدية رغبةً منها في تحقيق التجاوز على مستوى الأداء والبناء الفني، وهذا الطموح يرافق مسيرتها عازمةً في التجديد واقتناص كل لحظة ثقافية تعبر عن مشروعٍ جديدٍ يتضمن ارتسامات فاعلة من المد الفكري والمعرفي كما يرتكز على شرارات ثقافية، وبهذا فلا تغيب معاني التجديد الدلالي عن فكرها، وتترك للقارئ الخيار في قراءة الرواية عبر كلماتها أو عبر لوحاتها الفنية التي نقلت الواقع الروائي إليها، فضلاً عن الاختصار والتكثيف الذي تقدّمه في لوحةٍ طعمتها بتشكيلات لونية تزدهي ألوانها، وتتشاكل أنسجتها الفنية واللغوية، فاللونُ ثروةٌ ذوقيةٌ لم يضعف أثره وهو يخترق الزمن، ويمدّ

---

(١) ما زلت أحيا: ١٣.

(٢) اللوحة والرواية، جيفري ميرز، تر: مي مظفر، مراجعة: سلمان حسن العقيدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧م: ٧.

ألقه دونما هفوت ، ومازال مؤثراً وله دلالاته وأهميته فضلاً عن أنّه صورةٌ رمزيةٌ ، وبهذا كان التأكيد على الألوان.

ومما أغاض ذائقة الروائية هي مركزية اللون الأحمر الذي تسيّد الساحة الإنسانية وهفتت الألوان الأخرى ، التي يطل إشراقها في الوجود الإنساني وإذن لا بدَّ من إعادة التوازن في جميع الألوان ، ومالت بروايتها نحو التشكيل السردي الذي ينهض بالرؤى التشكيلية الفنية التي أسندت سردها الروائي على اللوحات الفنية.

ولعل الروائية(إيناس أثير) اختارت شخصية استقدمتها من واقع غربي وهي الباحثة البريطانية(آن باتينسون) المتخصصة في علم الميثولوجيا ، لتتوخى بهذا الاختيار السرد الموضوعي عن حضارة(وادي الرافدين) العريقة ، وكان عبر امتزاج هذه الساردة بطريقة فانتازية مع(عشتار) ، ومن خلال وقوفها أمامها في المتحف البريطاني ، إذ التقت عيناهما معاً ، واختلطت روحاهما ، وقد تغلغلا لتنتقل(آن باتينسون) إلى صميم هذه الحضارة ، لتذكر (وقفتُ أمام اللوح الطيني المحفور بملامحها وتفاصيل جسدها ، والقصة التي طواها وجودها ، لقد هبطت عليَّ كالوحي من أعلى الحضارة لتعيدني إلى زمن ليس بالغريب عليَّ ، اختلطت رُوحانا بموسيقى عزفها الهواءُ المارُّ بيننا ، لستُ واثقةً من ردة فعلكم حِيَالَ ما سأقوله.. لكنني أقسم لكم بأنها اندفعت بقوة لتتغلغل فيَّ وتختلط بتلافيف دماغي وتجاويف قلبي لستُ أكذب.. صدقوني! لقد شعرتُ حقّاً بأصابعها التي كانت تضغط على قلبي بنعومة ، وبانصهار رُوحَيْنا داخل جسدي بعد لحظات ، وجدتُ نفسي بعد ذلك غارقةً في عوالم ميثولوجيا بلاد ما بين النهرين ، تلك التي ظهرتِ وتطورتِ في حدود الفترة بين سنتيِّ ٦٠٠٠ و١٥٠٠ق.م ، وبصورة خارجة عن إرادتي.)[١] ، وبقدر توغلها واندماجها ، فإنها تترك في النص العديد من الأسئلة والاستفسارات ، وهي تعاين حضارات مازالت قائمةً ، وتشهد حضوراً ، ومن الصور الفنية التي رسمتها الروائية بنفسها ، هي الانتقال إلى عالم الحضارات عبر اندماج بين الباحثة البريطانية وعشتار في المتحف ، وكما موضح في هذا الرسم:

---

(١) ما زلت أحيا: ٢١- ٢٢.



ثـم تـروي السـاردة الأحـداث وتسـرد واقـع الشخصيات لتنتهي الرواية بلوحة فنية عند نهاية كل مفصل سردي ، وبهذا يرى القارئ أمام كلّ تشكيلٍ فنيّ تشكيلاً سردياً ، أي بمعنى ما إن تذكر الروائية سرد الأحداث والشخصيات والزمكان إلا ووضعت له رسوماً توضح خلاصة هذا السرد.

وانطلقت الروائية إلى رؤية أخرى بعدما استطلعت واقع الحضارة الرافدينية واستكشفت معالمها ، وقد وصلت إلى قناعة بضرورة فتح مجالات الحوار ، لتنتقل إلى مرحلة أخرى تثبت من خلالها انفتاح تلك الحضارة على الحضارات الأخرى ، بل وتدعو إلى حوار شامل تنضوي الحضارات الإنسانية الأخرى تحت عنوانه ، وقد اختصرت ذلك في لوحةٍ فنيةٍ تجسّدت فيها حضارات متعددة ، وهي دعوة للبحث عن الإنسان الكوني الذي يؤمن بمبدأ الانسانية ويتغذى على الفكر الإنساني بعيداً عن الانتماءات التي ترى الروائية أنها(ضيقة) ، لأنها تضع الإنسان أمام حواجز تعيق تقدمه وتفرض عليه أطواقاً من الانزواء ، وحتى يتجاوز تلك العقبة عليه أن يمارس الدور الإنساني ليتخطى الحدود الضيقة.

إنها روايةُ سلامٍ تناغي الأديان وتصرخُ في الأرجاء الإنسانية من أجل الدعوة لإحيائه ؛ ليكون بديلاً عن الاقتتال والحروب(ستشيد الأرض بسواعد المؤمنين بالسلام ، الآتين من كل بقاع الكون يحملون ألوانهم وأجناسهم ودياناتهم وفلسفاتهم وأفكارهم ومعتقداتهم وطموحاتهم وأحلامهم ليصبوها في كأس واحدة ، متجاوزين

مبدأ العرق والدين والجنسية ، متخذين من الأرض التي هيأها الله لهم وطناً ، ويتوقفونَ عن الفتك بالطبيعة.)[1].



وبهذا التوجه الإنساني تستطيع أن تتجاوز الخطاب الذي يدعو إلى تسيد الأول وهامشية الآخر ، وهو الأسلوب الذي غرسته الروائية في واجهة روايتها من خلال الفن التشكيلي لها ، فقد ذكرت السلام والبراءة ، وذكرت التعدد اللوني في تلك الواجهة ، وكانت موزعة بين ألوان الحياة ، والقتل ، ووجود السلام ، والدعوة لوجود المرأة كعلامة شاخصة لها بصمتها ، ودورها في الحياة ، إذ قدّمت الصور الفنية في واجهة الرواية:



فقد كانت الدعوةُ واضحةً لـ(حوار الحضارات) ومنها البابلية والسومرية والآشورية لإقامة خلاصة تدعو للوحدة والمحبة والسلام

---

(١) ما زلت أحيا: ٢٤٢.

لتناغي حضارات العالم ، وتكشف إرثها وتاريخها ، ولذا فقد استخلصتِ ذلك من الكتب السماوية فضلاً عن الأديان الأخرى والقوميات وأقوال الفلاسفة والعباقرة في الأرض.

وفضلاً عن(الامتزاج) الذي حصل بين(آن باتينسون) و(عشتار) فقد امتدّ هذا الامتزاج ليشمل مقدمة الرواية ، التي هي صورة الغلاف لتكون الصورة بين (عشتار) والنصف الآخر(الليدي ليليث) لتنتهي الرواية بمجموعها بالاتكاء على الأساطير والتمازج فيما بينها ، وهي الدعوة لحوار الحضارات على مسرح الحياة ، كما أكدتِ على تواجد المرأة بقوة وتحتاطها حمامات للسلام ، وقد أفضتِ مضامينها إلى مقدرة الذات النسوية على القيام بأدوار تضاهي الآخر ، بل تتجاوزه في بعضها ، فقد أكدت الروائية على الشخصيات النسوية وإن أظهرت(حسين) كشخصيةٍ مهمة ، كما أثبتتِ مقدرة شخصياتها على تحقيق الغرض السردي حتى بغيابٍ تلكً الشخصية المهمة(حسين).

وإنما كان التداخل بين السرد واللوحات الفنية لتقريب الرؤى بينهما ، كذلك دعوة للاتساق والانسجام بين طرحها السردي ورسومها الفنية لبلورة واقعين فني وسردي يتمازجان بينهما ويتعاضدان في كشف محاور الرواية ، فضلاً عن اتساع الرواية لتشكّل تحولاً في المجالين السردي والتشكيلي.

رواية الميتا سرد
وصدارة سلطة المروي له

من التقنيات الجديدة التي وظفتها الرواية العربية الجديدة هي(الميتاروائي)[1] ، الذي يُعد "تخييلاً روائياً ينصب اهتمامه على التعبير عن رؤيا الروائي للتجربة عن طريق استغوار عمليّة تشكّلها ذاتها"[2] ، وكانت الرغبة في التجريب والثورة على أشكال الرواية الحداثية -بنية وموضوعاً -من أبرز أسباب ظهور رواية ما وراء الرواية (الميتا قص)[3] ، وما تمتاز به "الميتارواية" هي أنها تتم من الوعي الذاتي الذي ينطلق منه الكاتب في إنتاجه الروائي ، ويمارس الحكي عبر هذا الوعي[4] ، وهو من "التقنيات الجديدة التي ميزت الرواية الحديثة والجديدة معاً وقد تعددتِ تسمياتها ، فهناك من يرى أنها تقنية التضمين"[5] ، ويبدو التضمين في العديد "من الروايات الجديدة على أنه رواية الرواية"[6] ، وظاهرة((ما وراء الرواية)) "كانت تقترن عادة ((بمرحلة ما بعد الحداثة post-modernism ، حيث كان يطلق عليها أحياناً رواية ما بعد الحداثة postmodern fiction أو رواية ما بعد المعاصرة post con temporary fiction"[7].

---

(١) ينظر: قضايا الرواية العربية الجديدة الوجود والحدود: ٢٣.

(٢) المبنى الميتا- سردي في الرواية: ٣٢.

(٣) ينظر: الخطاب الروائي ما بعد الكولونيالي تقويض المركز وانبثاق الهامش: ١٠١

(٤) ينظر: قضايا الرواية العربية الجديدة الوجود والحدود: ١٧٤.

(٥) الرواية الجديدة بنياتها وتحولاتها: ١٧٨ .

(٦) المصدر نفسه: ١٩٨.

(٧) المبنى الميتا- سردي في الرواية: ٢٠. كما يرى أنّ (شولز) من أوائل الذين وظّفوا مصطلح (ما وراء الرواية) ينظر: ٣١.

ولا يخفى أنّ بعض الروايات العراقية النسوية[1]عملت بهذه التقنية لكونها تعد من أهم سمات الكتابة الجديدة ، والميتاسرد هو تقنية يتبعها الروائي في عمله الفني تنطوي على حكي الحكي ورواية الرواية[2] ، ورواية (الصندوق الأسود) للروائية (كُليزار أنور) إحدى هذه الروايات التي انتهجت تلك التقنية.

إذ من التشكيلات السردية التي أعلنتها في روايتها هي الإيهام والخلط الذي يقع به القارئ بين الساردة المجهولة التي تحدثت بضمير المتكلم وبين ساردة ظاهرة (تيجان شوقي) ، وقد تكلمت بضمير المتكلم أيضاً ، وبهذا الإيهام السردي يتداخل السرد بينهما لينتج سرداً عن سرد أو بما يسمى(الميتا سرد) الذي سيخبر اللاحق عن مكنون السابق في عرضٍ يفعّل عنصر التشويق لمتابعتهما ، فيبتدئ السرد الأول من ساردة تبث شكوى إنسانية في طرحٍ يتعلق بالهم النسوي لتذكر ممن شاركها هذا الوجع (إسراء ، سوسن ، ماري ، عالية ، سيماء ، غادة ، لميس ،..) وجميعهن يعاقرن الحلم الذي يردنه أن ينبت في أحشائهن لتكون الحياة ، ويطول هذا السرد في عرض مناحٍ جديدة من الهم على أن يتعالق الهم العام بالهم الخاص لينتجا رؤيةً مشتركةً ، إذ ثمة همٌّ يُلقي باللائمة على المرأة وحدها وهو خارج عن إرادتها ، في حين أنّ الآخر هو من يحدد نوع الجنس الذي سينجب ، وظلت الساردة المجهولة تسرد الوجع الإنساني الماثل بالعقم لكنها ما زالت تسعى لإحداث تغيير في مسرى حياتها وإنجاب طفل يجلب الدفء لها ، فذهبت إلى سوريا وأجرت العملية (وجاء الكادر الطبي – قاطعاً استرسالي- المكون من طبيب وطبيبة وبعض الممرضات والمعينات ، سألتني إحدى الواقفات: شو اسمك؟ فأجبتها:.... وشو اسم جوزك؟ أجبتها وقلت يا الله بكل رجاء.. وغبت عن الوعي.)[3] ، ويظل سردها متناوباً وهي تؤرخ مسيرة المرأة بكل إحباطاتها ونزوعاتها ومساراتها ، وقد شكّلت بسردها مشاهدَ حقيقيةً تلتها بضمير المتكلم

---

(١) ومن الروايات هي رواية سيدات زحل للروائية لطفية الدليمي ففيها (ميتا حكاية) ورواية هروب الموناليزا بوح قيثارة للروائية بلقيس حميد حسن إذ فيها (ميتا سرد).

(٢) ينظر:صورة المثقف في الرواية الجديدة: ١١٨.

(٣) الصندوق الأسود: ١٤.

لتقول بأنواع الهموم النسوية الخاصة بالإنجاب والإسقاط والعقم والبحث عن ذكورية الأبناء لا البنات ، فإذا نشأ الخلل في عدم الإنجاب فتكون بين خيارين الصمت والقبول وإلاّ ستواجه الأدنى في الحلول ، وما بينهما فإنها لا بدّ أن ترضى بما تؤول به الأمور ، هذا الحلم الذي ينمو في ذواتهن ويتطور لم يكنْ بأقل من الحلم الآخر وهو الحلم الكتابي ، والمشروع الكتابي يثبّت حضورها ووجودها وهي تُعبّر عن همومها وتخلق بتلك الكتابة وعياً مضاداً يواجه المكبوت ويكشف عن انتهاكه ، ولذا فهي تضع هذا الاضطهاد في قبالة الاضطهاد الذي يوجّه تهمة إيقاف الحياة وإن كان منها أو عليها ، فهي تعد الحلم الذي يؤسس حياتها في الإنجاب هو نفسه ما تحققه في الكتابة وهما كطفلها (الكتابة والحلم.. مرادفان متداخلان من معنى واحد عندي يمنحاني افتراضاً بأن الكتابة حياة! أكتب حلمي الذي حرمت منه ، وأن أعيشه افتراضاً. كتابة الحلم تعني الكثير ، تعني سبيلاً لتثبيته في الوجود الحقيقي ، كيف تسير تلك الكلمات وتتحد في المعنى هذا لتمتلئ به أحشائي.. تمتلئ الأخاديد العميقة التي بصدري حليباً أسقي بها طفلاً يعطيني إحساساً بأنه يكبر من خلاياي)[1] ، بل تراه كالطفل ينمو في أحشائها (طفلاً يحمل مني جزءاً يزيدني بها حياةً تعويضاً عن حرمانٍ وحسرةٍ شاء القدر عليّ. حلمي أن تكون لي كينونة أرعاها وأحرص عليها ، أنشغل بها ، فلسفةً غيبية ، أن لا يفكر المرء منا بفقدانها.. وأنا قد أمسكت الكلمة والحلم!)[2] ، ولكنه سيجابه أيضاً ببعض المردودات ولأسبابٍ مجهولة مع أنها ترى أنّ المنافسة لا بدّ أن تركن للإبداع في التشخيص (لماذا لا يتوقع الرجل بأنّ للمرأة خيالاً يفوق خياله في كثير من الأحيان؟!)[3] ، بل ترى الكتابة من المطهرات والإنسان يتطهر بها وإن كان قذراً كما تدعي (فالكاتب يتطهر بالكتابة حتى وإن كان قذراً في إنسانيته !)[4] ، فالسرد الأول والآخر عن الهم الإنساني ، فضلاً عن التحدث عن الهم الوطني الذي يتشكل في أعلى قمة الهرم الإنساني ويرتبط وجودهما معاً.

---

(١) الصندوق الأسود: ١٢- ١٣.

(٢) المصدر نفسه: ١٣.

(٣) المصدر نفسه: ٥٥.

(٤) المصدر نفسه: ٦٠.

فقد بحثت الروائية عن آليات جديدة شملت بنية الرواية ومكوناتها السردية ، وأنّ ما أعلنته على لسان ساردتها بأنها تزوجت بطريقة حضارية متطورة هي من ضمن هذا المشروع (لم أتزوج كما يتزوج أغلب الناس عن طريق (الخاطبة) أو عن طريق قصة حب! تزوجت بشكل عقلاني جداً وبطريقة راقية ومتطورة ، بآخر ما توصل إليه العلم.. ليسَ غريباً في زماننا هذا ولستُ الوحيدة التي تزوجت بهذه الطريقة. مسألتنا عادية ، فنحن في زمن العولمة.. والعالم تحول إلى قرية صغيرة كما يقولون. كان ارتباطي عن طريق الانترنيت رغم عدم إيماني به كقاعدة تؤسس منها أسرة ناجحة ، رافعةً شعار (الانترنيت لا ينجب أطفالاً) ، لكن من مفارقات الحياة أن القدر يتحدانا دائماً ليكسر قناعاتنا ونجد أنفسنا نمضي في طرق كنا بعيدين عنها ونتصورها المستحيل ، كنتُ أعرفهُ ويعرفني ، لكننا لم نلتقِ سوى على صفحات الصحف والمجلات والمواقع الألكترونية ، قصتي تجاور قصته أو مقالي بجانب مقاله ، معرفتي به لا تتعدى حدود اسمه ككاتب. تفاجأتُ ذات يوم برسالة وصلت لإيميلي عنوانها (زواج) وبين أسطرها رغبته في أن يفتح بي بيتاً. حتماً فتحتُ فمي مندهشة وأنا أقرأها وأُعيد قراءتها.. لا أدري ، شعرتُ لحظتها بصدق نيته.. إنهُ الإحساس ، تلمستُ جدية أسطره العشرة المذيلة برقم هاتف.. والغريب أنهُ يريد رداً سريعاً بنعم أو.. لا!

أيعقل! وهل يحسم مصيري بهذه البساطة؟ انتظرتُ عمراً كي أختار الشخص المناسب.. وعليّ أن أجيبهُ بلحظة.. نعم أو لا. لم أستطع أن أُكمل.. أغلقتُ الحاسوب وخرجتُ من غرفتي. كذبٌ لو قلت إنَّ الأمر لم يشغلني ، بل سيطر على كل أفكاري.. أخذتني الخواطر بعيداً وكلما عدتُ لنفسي شعرتُ بالأمان.. وكأن يداً تربت على كتفي تهديني بالمضي في طريق القدر والنصيب)[1].

هذا الزواج الذي سيؤول من دون أمل على الرغم من حداثته(حياتي الجديدة أخذت تخط مساراتها كما أردت وحلمتُ به ، ووجدتهُ أفضل مما تمنيت. إنسانٌ راقٍ ، وواعٍ.. مثقف ومحب وطيب وحنون.. وضعني في قلبه وبين عينيه(....) ومضت أربع

---

(١) الصندوق الأسود: ١٥ - ١٦.

سنوات سعيدة أشبه بالأحلام لا ينقصها سوى ضحكة طفل تملأ بيتنا الدافئ بالحركة والحيوية ، فالأطفال فاكهة البيوت ، والمرأة لا تكتمل حياتها الحقيقية إلاّ وفي حضنها طفل.

بقي حلم الأمومة يراودني ويعاود ذهني باستمرار. عرضنا أنفسنا على الأطباء ، ولم يكن هناك عارض سوى.. أنهُ أمر الله! فالأطفال نصيب مثلما الزواج والرزق. وقررنا أن نلجأ لطريقة متطورة وصل إليها العلم لمثل حالتنا.. أن ننجب عن طريق الإخصاب خارج الجسم أو كما يسمى(أطفال الأنابيب). العملية مُكلفة ولا بد أن تُجرى خارج العراق. واخترنا من المشافي أفضلها وأضمنها نجاحاً ، مشفى متخصص في دمشق. طلبتُ من زوجي أن نتناصف التكاليف كما فعلنا حينما اشترينا البيت والسيارة ، فمنذ أن انفصلنا عن أهله وضعتُ صندوقاً لدخلنا نسحب منه مصاريف بيتنا.. لكنه رفض وبشدة قائلاً:

المشروع مشروعك؟

كانت مساومة قاسية لا بد أن أرضخ لها في سبيل هدف مشروع لأي امرأة تحلم أن تكون أُماً. وسحبتُ كل ما أدخره من المصرف الذي فيه حسابي الشخصي ، وحولته إلى(٥٠٠٠) خمسة آلاف دولار. وبدأنا بإجراءات السفر. غادرنا بيتنا في فجر يوم الاثنين وبعد عيد الفطر مباشرةً.

طوال الطريق يراودني هاجس غريب.. لقد تزوجت بطريقة متطورة.. آخر ما توصل إليه العلم.. وأُريد أن أنجب بطريقة متطورة أيضاً ، وبآخر ما توصل إليه العلم. سألتُ نفسي مبتسمة: هل يا ترى كيف سأموت؟ أكيد في مركبة فضائية أو على سطح كوكب لم يصل إليه البشر!)[1] ، ومما يستشف من المضمون أن ثمة وجعاً إنسانياً وحلماً تقوله الساردة المجهولة وستسرد الهموم فيه بعدما مهدت له بإهداء(إلى ابني الذي لم يأتِ!)[2] ، والذي ستسرد فيما بعد مشاكله المتنوعة ، وما يرافق الوجع

---

(١) الصندوق الأسود: ١٨ – ١٩.

(٢) المصدر نفسه: ٥.

والحلم من إجراءات متطورة ارتكنت إليها لتستبدل البؤس بمزيد من أطر الحياة ، هذه الممهدات السردية التي أقامتها الروائية على لسان ساردة مجهولة هي ما ستجد صداهُ في السرد اللاحق ، وهي إنما تكشف حجم السلطان الجائر الأكبر للسلطة الجائرة ، والسلطان الآخر يمثله الجلادون الذين تحجرت لديهم المشاعر ومات فيهم الضمير ، لذا سيجد القارئ أجوبةً لها في السرد اللاحق وهي تقوم بعملية سرد(متناسل) من الحكايات المتدفقة في ملازمة للسرد الاول ، ولم تقف عند هذا المستوى ، بل أرادت من القارئ أن يتماهى هو الآخر مع مضامين الرواية ، وأرادت منه أن يكون مشاركاً حقيقياً للدخول إلى مفاصل الرواية وتتبع خطوات سيرها ، ومن ثم ستقدّم له ما يجيب على أسئلته عبر سلسلة من المحاورات ومزيد من الحجج ، وعلى وفق آلية تبرمج ماهية الحادثة وكيفية تضمينها في اختيار جاد يكشف السر الحقيقي الذي يقف خلفها ، وهو ما سيصل إليه عبر استنتاجات من القراءة.

أن الهم الاكبر الذي تتمحور الرواية خلفه إنما هو الهم الوطني وهو المشغل الأهم ، ولعل الروائية قد رمزت لبغداد بـ(تيجان) وما جرى عليها من خراب سابق ، وتدمير لاحق ولكنها في أمل نحو مستقبل أفضل.

وما إن تصل الساردة المجهولة إلى نقطة معينة حتى تدخل سرداً آخر(ميتاسرد) متناغماً ومنسجماً ومكمّلاً للهموم ويشتمل على العنوان العام للرواية(الصندوق الأسود) وستجد الساردة رسالةً غريبةً في بريدها الألكتروني عنوانها(الصندوق الأسود)[1] ، وتحوي على ملف يحمل عنواناً(ما قبل)(وجدتُ رسالة غريبة في بريدي من ايميل غريب (**blackbox@yahoo.com**) فتحتها .. عنوانها الصندوق الأسود وتحتوي ملفاً بعنوان (ما قبل) فتحتهُ وبدأت أقرأ)[2] ، ويبتدئ السرد الثاني على لسان

---

(١) لتصل القارئ إلى بؤرة الرواية ودالتها (الصندوق الأسود) واذا كانت قد سمتها بهذا فإننا نرى أن لها دليلاً في داخلها وهو(الصندوق الأسود) وتعني به البحث عن الحقيقة وعلاقة السبب بالمسبب، الذي تبرمجه على أن (عنوانها رمزي كله.) ينظر: الصندوق الأسود: ١٥٥. وبهذه الانتقالة الجديدة ستجعل القارئ أمام مواجهة سردية جديدة توافق تطلعه.

(٢) الصندوق الأسود: ٣٢.

(تيجان) ولكن بطريقة(السرد التفاعلي) داخل السرد الأول على لسان(الساردة المجهولة) فمرةً تسرد(تيجان شوقي) ، وتكون الساردة المجهولة هي المروي له ، وأخرى يكون السارد(ماهر محمود) وتكون المروي له(تيجان شوقي) من هذا فقد تبدّلت المواقع للمكونات السردية ، وتبدلت الطريقة السردية من السرد الورقي القرائي إلى (السرد التفاعلي) ، فهي وإن قدّمتها الروائية على ورق إلا إننا نعدّها (تفاعليةً) ؛ لأننا عاينّا تفصيلاتها وأحداثها مثلما عاينتها الساردة المجهولة على اللابتوب ، ولذا فقد احتدم السرد وتصارعت النوايا في اشتداد للبعد الدرامي ، إذ "مع أواخر القرن العشرين ، ومع ظهور الحاسوب حصل تطور كبير على مستوى الوسائط (...) وانتقلت من المستوى التناظري إلى المستوى الرقمي"[١].

نقلت الساردة المجهولة الملف إلى (الفلاش ميموري) وقرأت الجزء الأول (ماقَبْل)على اللابتوب ، وعندها ابتدأت(تيجان) بسرد هذا الجزء من الرواية الذي يبتدئ بأغنية حزينة لأم كلثوم ، ثمّ صورة (ماهر) وذكرياته ليبتدئ الحديث في سرد متسلسل ، وهو يسرد الحادثة التي مرت به وكان ذلك عبر قرص مدمج (**CD**) ، وتلك تقنية يتضح من خلالها المشهد بصورة أكثر وضوحاً مما لو كانت كتابةً فقط ، وبذلك فقد اشتركت الحواس جميعها في فهم الرواية ، بل ضمّنت تقنية قرائية بطريقة تفاعلية وقد نقلت القارئ إلى حيث التفاعلية بعد التمهيد الذي أقامته مسبقاً ، ستنقله إلى محتوى الرواية على الطريقة الحديثة التفاعلية التي ستروي أحداث الرواية تيجان شوقي (شغّلتُ الحاسوب. وأخرجت القرص من الظرف. ووضعتهُ في (الكيّس). بعد ثوانٍ ظهرت صورة أم كلثوم على الشاشة ، ومن مقدمة المعزوفة عرفت أنها أغنية(سيرةُ الحب) –ضحكت في نفسي- مَن هذا الذي يمزح معي بهذا الشكل؟ وضغطتُ على زر (**Next**) فظهرت صورته.. كادَ قلبي أن ينخلع من مكانه لحظتها.. شعرت بأنه هوى ، أشبه بالوتر حين ينقطع: ماهر؟ صورته تملأ الشاشة وبعدها ظهر هو بشخصه من وراء مكتب لا يوجد عليه سوى جهاز كومبيوتر

(١) **قضايا الرواية العربية الجديدة الوجود والحدود: ٥٦.**

ومقلمـة بثلاثـة بيوت تضـم ثلاثـة أقـلام ، - وتلـك المقلمـة أهديتـها إيـاه في مناسـبة خاصة- فترة صمت قصيرة مـرت ، هَجستُها عمـراً. امتـدت يـده إلى أحـد الأقـلام ، سحبهُ وضمهُ بين أنامله وكأنهُ يقول لي: إنها مقلمتكِ.. وأقلامكِ. رفع رأسه وابتسـم ، ابتسـامة ملؤها الطيبـة والبراءة الـتي عهـدتها فيـه: السـلام عليـكِ. اسـتغربتِ.. ألـيس كذلك؟ أية شهقة ستنطقها عيناكِ وأنـت تشاهدينني على القرص.. أكنـتِ تتوقعين هذه المفاجأة غير المتوقعة؟ .. صدقيني لا أَعرف كيفَ أبدأ أو ما الـذي جعلَني أتبع هذه الطريقة)[1].

ويستمر السرد عبر بوح يقـوم بـه مـاهر لـ(تيجـان) وهـي تشاهد حركاتـه وقسـماته وصـوره ومـا يعتريـه مـن تـأثرٍ وانفعـال ، وهـو يستشـهد بقصـص لتيشـخوف ومشـاهد شـعرية ، مـع تنـوع في خطابـه وكيـف يبـدو منـهمكاً أو متحمسـاً وشـارحاً معاناتـه وانكساراته التي دفعته لجر تيجان للقبول وإقناعها بالحب المزيف لهـا ، مسـوغاً خطوتـه بأنها جاءت في لحظة سُكر وماهي إلا رهان: (سامر ويوسـف قـررا أن يخبراكِ بالرهـان حتى لو دفعتُ لهما! لذا قررت أن أتبع هذه الطريقة. والآن زال القناع ، فلأسـرد لـكِ ما حصل.. اسمعيها مني بكل صدقهارغم ألمها ولاتسمعيها من غيري.. ولي أمـل أن تغفري لي. سأسرد لكِ الحكاية.. حكايتي منذ وعيت الحيـاة. أمـا كنـت تريـدين هـذا؟ كم من مرةٍ سألتني عن حياتي وكيف أعيش ، كنـتِ تعتبرينني كتابـاً مغلقـاً.. لأفـتح لكِ كتابي ، وأقـرأ لـكِ وحـدكِ. تـربيتي وعـدم ثقـتي بأَحـد جعـلا مـني إنسـاناً أنانيـاً ، قاسي القلب وميت الضمير. كنتُ أبدو عكس ما أضمر. هل كان لشـكلي الوسـيم ، الوديع طرف في الأمر؟ ربما.. بل وأكيد أيضاً! استغللت هذه النقطة.. كنـتُ أتعامـل في الظاهر مع الناس ومنهم أصدقائي وأقربائي وحتـى أهـل بيتي(أبـي وإخـوتي) ودائمـاً كلامي عكس فعلي. هل أعاني مـن عقـدة نفسـية أثّـرت بشخصـيتي وجعلـتني أبـدو بهذا الطبع المازوشي الفَضّ.. أتلـذذ بـالألم ، تراكمـات كـثيرة جعلـتني هكـذا.. وأولهـا.. أُمـي! مـاذا لـو لم تتركـني وأنـا مازلـت رضـيعاً بـين يـديها بحاجـة لحليبـها ودفء

---

(١) الصندوق الأسود: ٣٦- ٣٧.

صدرها)[1] ، ويستمر في السرد وهو يذكر تعرجات حياته ، وسيره غير المنتظم بها وتعامله العابث بكل شيء. ليصل الى(وفي اليوم التالي ذكّروني بالرهان.. تذكرته كحلم ، وتحديتهم بأني ما زلت على العهد. وعند مغادرتي بدأتُ أُفكر جدياً بالمسألة التي وضعتُ نفسي أمامها وعليّ أن أفك رموزها لأصل إلى نتيجة ، وكأنها مسألة رياضية طُلبتِ مني كواجبٍ بيتي لامتحان العمر. هل هو تحدٍ لهم أم لكِ.. لنجاحكِ الذي بدأ يشكل نقطة مهمةً في التشكيل الثقافي لمدينتنا.. أم إنه تحدٍ لنفسي ، لعقدتي من المرأة وكأني أنتقم بها من أُمي!)[2] ، بهذا العرض ستفاجأ لتقول: (أية مفاجأة يكشفها لي اليوم ، وأي بحرٍ من الأسى يغرقني فيه ، وأية صفعة خيانة يلطمُ بها وجهي)[3] ، وتذكر شجنها وحزنها لتنتج تصورات أكثر وتهيم بمتخيلات غريبة عن أمره وهي تجده مرةً عقرباً أسود ، وأخرى أفعى عملاقة ، ورسائل أخرى تدور في العقل الباطن عبر رؤى أحلامية تترجمها بالخيانة ، وتعترف بأنه (كان صياداً ماهراً.. صنارته نجحت باصطيادي! كطائرٍ غريب حط على شجرة حياتي ، فالحب ليسَ أرجوحة يتجاذبها طرفا نقيض بين الممكن واللاممكن. إنهُ هدية تأتيك دون مناسبة.. منحةٌ تقذفها السماء بين يديك.. مصادفةٌ تقلب حياتك رأساً على عقب. لا نعرف لماذا نحب شخصاً دون سواه ، موقنين في أنفسنا بأنه يمتلك أجمل ملامح وأروع صفات ، وأنه الملاك الذي أنزله الله على جزيرة حياتنا كمكافأة لنا. اليوم أدركت أنّ القلب يخدع في كثير من الأحيان. تعثرتُ بالحب دون قصد. لا أدري متى نَمَتِ بداخلي تلك العاطفة تجاهه.. واستغربت كيف أنها بدأت تنمو بسرعة مذهلة كالخلايا السرطانية وكيف استطاع-بصدقهِ ، بكذبهِ- أن يأخذني بعيداً.. يرحل بي نحو سماوات ذهبية نكاد نلمسها بأيدينا! شريط آخر يمر فوق عينيّ.. يأتيني صوته عاشقاً متوهجاً بحبٍ جارف. أية لهفةٍ كان يمثلها؟ كلمات وكلمات.. بحار من الأحاديث

(١) الصندوق الأسود: ٣٩- ٤٠.

(٢) المصدر نفسه: ٤٤.

(٣) المصدر نفسه: ٤٤.

أسكرتني لحد الهذيان. كيف صدقت؟ أينَ ذكائي الذي أُوصف به؟ أينَ حدسي)[1] ، حدسي)[1] ، هذه الأسئلة ستكشف نبل صدقها وزيف احتياله وستضعه أمام ذاته في رهان جديد بعدما يسقط عنه القناع وتنكشف أساليبه ليقول: (تحققت هزيمتي على يديكِ.. يبدو أني أحتضر. وغادرتُ الوطن دون حقيبة ملابس ، كل ما أخذتهُ.. حقيبة دبلوماسية تحوي كتبكِ وهداياكِ وألبوم صور لا يحوي سوى صوركِ التي قصصتها من الصحف والمجلات. بنظرة ألم وغصة في القلب ودمعةٍ في العين غادرتُ الوطن مهزوماً ، وقد لا أعود نهائياً)[2] ، وهي تبادر بعدما ينتهي التسجيل وتسْوَد شاشة الحاسوب بسحب القرص وتكسيره وتطفئ الحاسوب.

وهي بهذا إنما تقدّم عبث السلطة بوصفه مهيمناً ، وتعلن تخبطها في المغامرات الواهية التي جرّتها لمزيدٍ من الدمار والأوهام التي طرحتها كمشاريع للنهوض ، وهي تبني عوالمَ من الوهم المزيف وتكون عبئاً ثقيلاً عن منفتحات الحياة ولم تنر شيئاً بقدر ما كانت عوالم عاتمة ، وهو كشف حقيقي للسلطان الأكبر للسلطة وللسلطان الأصغر للآخر ، وعلى ظلامة الوجع المذكور فإنها لم تجد ترجمة للحمق الإنساني الذي لم يراعِ أدنى حقوق الإنسانية ، وهو عابث يمد يد السوء نحو(تيجان) التي نراها الرمز لـ(بغداد) الحبيبة وهي تشكو الاضطهاد ما قبل وما بعد ، بل أنّ مشروعها التغييري الذي تُريد له أن يطغى على مفاصل الرواية ، كان ممنهجاً بخطة أسمتها الساردة(تيجان شوقي)(خطة التغيير والتخطي)[3]: (قررت مع نفسي أن أتجاوز محنتي

---

(١) الصندوق الأسود: ٤٦- ٤٧.

(٢) المصدر نفسه: ٥٦.

(٣) المصدر نفسه: ٦٠: من هذا فهي تتخذ من التغيير والتخطي عنواناً تمارسه حتى في مكوناتها السردية(لذا وضعتُ خطة أسميتها (خطة التغيير والتخطي)[ينظرالصندوق الاسود: ٥٩] وهكذا فهي تنشىء روايتها ورقياً وتسرد لنا روايةً تفاعليةً جاءت للساردة المجهولة عبر التقنية الالكترونية لتوضح لنا هذه التقنية التي تشترك الحواس في تتبعها وهي إنما تقنية حديثة. وكما أجرت روايتها في بعد تجديدي، وقد قدّمت تمظهرات نقدية جديدة لمستوى عدم الفهم= =الصحيح لهذا التطور، لتتذكر أن الوجع الإنساني ليس موجوداً فقط في الحياة الواقعية، بل ممتدٌّ طغيانه حتى في العالم الافتراضي الجديد الذي يمارس فيه التضليل والإيهام، وربما هذا

هذه ، ولذا وضعتُ خطة أسميتها(خطة التغيير والتخطي). وأول خطوة: كتبت رسالة طويلة ملأت سطورها جرح نزفي الشديد.. وضعتها في زجاجة.. وصباحاً حين مررنا على الجسر طلبتُ من أخي التوقف للحظات. استغرب ، لكن رجائي جعله يتوقف فعلاً. نزلت.. تأملتُ دجلة وهو يجري بسرعة تحت الجسر. أخرجتُ الزجاجة من حقيبتي ورميتها بعيداً وبكل ما أحملهُ من قوة.)[1] ، وهي إذ تستذكر ماضيها وحاضرها وليس ثمة أمل يدعو للانفراج ، بل ما حصل يمكن أن تستخلص منه عبرة تقول: (علمتني الأيام –من بعدها- أن الفراق هو الوجه الآخر للقاء ، والنسيان هو الوجه الآخر للذاكرة!)[2] ، لتبتدئ بمشروع التغيير ليطال كل شيء ، فجددت ديكور غرفتها وكتابتها وأكثرت مطالعتها.

ثم تعود الساردة المجهولة في سردٍ آخر لحياتها وهي تتحدث عن نفسها وعن رحلتها من أجل الحصول على طفلٍ ، وهي تذكر المراحل العلاجية ومراجعاتها وتنقلاتها بين العيادة والمشفى ومقهى النت والسوق ، وحين ذهبت للنت وجدت رسالة جديدة من الإيميل السابق وبالعنوان نفسه: الصندوق الأسود فتحته ووجدت ملفا آخر بعنوان(المفكرة) وهي تبدأ من(١٧/٣/٢٠٠٣م) إلى(٨/٥/٢٠٠٣م) وجسدت فيها الأحداث يوماً بيوم بطريقة فنية مترابطة في الحدث والزمكان والشخصية ، وإنما هي

العالم يجلب الكثير من الهموم والآلام بوصفه عالماً مختبئاً يسكن في كل دار ومؤسسة وفي كل المجالات، ولذا فإنّ أثره سيكون بالغاً حين يغرس مشاعرَ كاذبةً توهم الآخر عبر إغراءات صورية وكتابية وربما توثّق ببعض الموسيقى المناسبة التي تدعو للتفاعل وتقرّب الألم النفسي ليستوطن الأحشاء، وهي إنما تقتاد الآخر إلى المجهول والمتاهة، كما أنه عالمٌ يغري بالإيهام ويحق فيه للآخر أن يتنكر كيفما يشاء والتعالق عبره سيجعل تحولاً في المشاعر الإنسانية من الواقع إلى أن تكون مشاعرَ انترنتية تأخذ بالآخر إلى حيث المدى البعيد مثلما تقرّب بين عوالمه المتباعدة في شتى أنحاء الأرض، وهذا ما سلطت الروائية الأضواء عليه وعلى العالم الأوسع منه وهو الواقع الذي لا يمكن اختصاره بالمشاهد المفروضة عليه قسراً التي تريد من الآخر الأخذ بها والإيمان على وفق آلية مفروضة مسبقا،وليس على الآخر إلا الطاعة.

(١) الصندوق الأسود: ٥٩- ٦٠.

(٢) المصدر نفسه: ٦٤.

مفكرة الحرب التي كانت للساردة فيصلاً بين(ماقبل) و(مابعد) وهو ما يراه القارئ كذلك.

ويستمر ورود الإيميل ليحمل لها الجزء الثالث الـ(ما بعد) (وجدتُ هذه الكلمات مرفقة مع الملف الثالث والذي يحمل عنوان (ما بَعد) أستاذتي.. انشري حكايتي ، فأنتِ خير مَن ينشرها مع محبتي وإعجابي)[1] ، وهنا يتصاعد صراع(الميتاسرد) من خلالَ ما قدّمته الساردة(تيجان شوقي) من أحداث فقد أوكلت مهمة سرد تلك الأحداث إلى الساردة المجهولة ، وهنا تتصاعد تقنية الميتا سرد فبعدما تكاملت خطوات سرد رواية (الصندوق الأسود) من الساردة(تيجان شوقي) يبتدئ دور الساردة المجهولة ، كذلك يتضح للساردة المجهولة أن في هذا الجزء قراراً جديداً لتيجان هو القبول بحياة جديدة مع ريان وفي خطوات جادة تؤول بها إلى الزواج من (ريان) وإنجاب الأمل (بيار) بعد مخاضات متعرجة من الألم ، وحصل التغيير بإنتاج وعي مضاد يؤّبن أفعالاً شنيعة يرتكبها الحمق الإنساني من خلال استعمال الكتابة المضادة لفضح تلك الأعمال: (كنتُ أقتنع بكل ما يقوله ، لم يكن ضعفاً إزاءه ، بل احتراماً لا حدود له. أنا أيضاً أُحب دُبَي كثيراً ، مفكرتي فيها ملئية بمواعيد جميلة مررتُ بها وأيام كان لها تميزها الفريد عن باقي أيام حياتي. نقاط تحول كبيرة حدثت لي فيها ، وأكبر نقطة تحول كانت بميلاد ابني(بيار). هو اختار هذا الاسم ، تفاجأتُ به ووافقتُ عليه بدون مناقشة أو حتى إبداء للرأي. وعددتُ ذلك اليوم الذي لا يُنسى ، ولن يُنسى.. يوم بدأ منه ميلادي الحقيقي ، ولأول مرة أشعر بشعورٍ لا تصفه كل كلمات الدنيا)[2] ، هذا الأمل الجديد سيفتح لها أملاً آخر وهو مطمحها للحصول على عمل في إحدى المجلات في دبي بعد اقترانها بـ (ريان) كانت تكتب مقالات حيوية عن المشاكل الاجتماعية ولكن باسم مستعار وهو (شهريار) وكانت المصادفة أن أحد مرسلي الرسائل من أصحاب المشاكل الاجتماعية هو (ماهر) ، (وكانت المفاجأة .. أعيد قراءة

---

(١) الصندوق الأسود: ١٠٣

(٢) المصدر نفسه: ١٤٦- ١٤٧.

الإيميل الذي وصلني.. أقرأهُ بعجل ثمَ بتأن.. هل اكتشفَ بأني أنا التي تكتب صفحة شهريار؟ لا أتصور، فلم يكن بهذا الذكاءً؟! لم أتوقع ولو للحظة أن تصلني من ماهر رسالة! قلتُ مع نفسي بسخرية ونشوة أُنثى: يكتب لشهريار وهو لا يعلم مَن يختبئ وراء اسمه، قدره أن يعيشَ معي بحماقة!)[1].

إذ مارسَتِ معه الأسلوب المضلل نفسه وكان مصيره كمصيرها، بل استطاعت أن تُثبت قهر سلطانه الواهي عندما تمكنت من إثبات ذاتها عبر الكتابة، وهما الحلمان المفتقدان في (ماقبل) وكان لها في (ما بعد).

وعلى وفق ما تمخضت عنه هذه الرواية فيمكن إجمالها بالآتي: لقد كشفت الروائية عن سرد متداخل بين الساردة المجهولة والآخرى المعلنة (تيجان)، وأخذت (تيجان) السرد وانتهت به إلى رؤية حيث جعلت (ماهر) يعيش عذابات الضمير ويستشعر الانكسار، فضلا عن بزوغ الأمل في حياتها، في حين قدّمت صورة تراجيدية عن الساردة المجهولة، كذلك قد جعلت تداخلاً بين الساردتين وكأنها قد ختمت الرواية بنهايتين نهاية منتصرة لـ (تيجان) وأخرى منكسرة للساردة المجهولة.

ومن التجريب الذي استخدمته الروائية في نهاية روايتها أنها قدّمت تعليقات نقدية عن روايات عربية وأخرى غير عربية، وهي تؤكد مقدرتها على الكتابة وعلى النقد الكتابي، وهي ضمن المسيرة الروائية، وفيها (قراءة- نقد –توجيه) إذ هذا الإيضاح الذي تؤكده لم يترك خللاً يُذكر في بنية روايتها، من خلال إجابات عن مضامينها وعرضها السردي، وإذا كان للقارئ ثمة أسئلة فإنّه سيجد جوابها في مضامين تلك الروايات التي وجهتِ إليها نقداً، وكأن الروائية قد اهتدت برؤيتها لهن لتوازي بذلك عروضهن وقيمتهن الفنية، وبذلك قد تخطت البعد التقليدي.

تلك الأجوبة النقدية قد توافق قناعة القارئ أو لا توافقه، لكنها لا تفرض عليه وسيلةً للقناعة بل تردّ على بعض استفساراته، فمثلاً تذكر عن رواية صنع الله ابراهيم (يوميات الواحات) وقد نشرها كما دوّنها عندما كان في سجن الواحات،

---

(١) **الصندوق الأسود: ١٣٧- ١٣٨.**

وهي أشبه بالمفكرة المذكورة التي قالت بها: (هذه اليوميات كنتُ أُدونها يوماً بيوم – وبكل مصداقية وخوف وترقب- لذا ارتأيتُ أن أُقدمها مثلما دونتها دون إضافات وتزويق أدبي ، فليسَ بإمكاننا سوى قول الحقيقة ، وبلا رتوش ، لأني لستُ وحدي مَن عاشها ، بل ذاق مرارتها شعبٌ بأكمله)[1] ، وذكرت رواية علوية صبح (اسمهُ الغرام) وأجادت في تقييمها وأعجبت بأسلوبها وحبكتها وتجانسها ، وهي تتخذ السرد الحكائي القائم على المنظورات والأصوات المتعددة ، ولكن مايؤخذ عليها- وهذا من وجهة نظر الساردة وهي الوجهة التي تبنتها الروائية ذاتها كما أشرنا- أنها متشحة بالجنس والعري والزنا الذي طال لغة وتفاصيل البطلة ، وإنما هي تحاكي الغريزة وتقرأ لمجرد المتعة الحسية ، وحتى تفتح مجالاً للحوار الثقافي والفلسفي والجمالي لا بدّ أن تتخطى ذلك ، وأن تكون ذات علاقة جيدة بين(الكاتب) الراوي و(المتلقي) القارئ ومما يتضح من هذا العرض أنها لم تتناول العري والجنس حتى تكون روايتها في محاورة ثقافية وفلسفية وجمالية تتخطى تلك المحاولات التي تجعل الرواية في مجال ضيق ، وإنما تجنبت ذلك لتمدّ جسورها للمتلقي وتكون العلاقة وطيدة.

وكذلك تستشهد برواية(جودت بيك وأبناؤه) للكاتب التركي (أورهان باموك) وتذكر أنها سيرة ذاتية لشخصية البطل(جودت بيك) العصامي وتتدرج إلى ابنائه ثم إلى أحفاده ولكنها سيرة تؤرخ تركيا ولا تؤرخ الذات فقط ، فأوضحت نضالاتها وتعثراتها وإحباطاتها ومساراتها الفكرية ونضجها ، وقد أمعن بتفصيلات أحداث يوم واحد ليكتبه بـ(١٠٠) صفحة ، كما ذكرت أنَّ عدد صفحات روايته(٧٠٤) ولم يُحاكِ الغريزة أو حتى يذكر قبلة أو عرياً أو أيَّ شيء من ذلك.

هذه التعليقات النقدية الإيضاحية تمنح روايتها بعداً فنياً ومستوىً يرتقي للمستويات المعلنة ؛ ذلك أنها تناولت تعليقاً عن رواية (الصندوق الأسود) التي كانت على شكل دفعات عبر النت ، لتقدّم روايتها عبر تقنية تحرّك الغرائز وحواسه وتدخل كوامنه ، ومما يؤكد وجود شخصيتها التي تتماهى مع شخصية رواية الصندوق الأسود

---

(١) الصندوق الأسود: ٦٩.

تيجان أنها تريد هوية واضحة ولها كيان ومكان تقف عليه ، لتعيد ربط الحلم بالحياة بوجود الطفل وحلم الكتابة لتضيف حلم تيجان التي تمنت أن تكون ابنتها ومن خصب خيالها ، وتصل بالوصف عنها أنها معمار فني وفيه سردية مشوقة وفيها تعبيرات شاعرية ، فضلاً عن عنوانها الرمزي.

هذا التداخل السردي والميتا سرد ، هو تحوّل في البنية السردية للرواية ، كذلك فإنّ سلطة المروي له تحول آخر ، فقد انشغلت الدراسات السردية الحديثة بالمروي له ، وأخذ حيزاً مهماً لما يلعبه هذا المكون في داخل بنية الخطاب السردي ، وتتأتى أهميته بفضل علاقته مع الراوي فضلاً عمّاً يعطيه من مساهمة في إنتاج النص ، واتجهت عناية الدراسات السردية الحديثة الى الاهتمام بالمروي له بوصفه عنصراً أو مكوناً من مكونات البنية السردية ، إذ لا يكتمل الحديث عن بنية الخطاب السردي ما لم يشفع بالحديث عن هذا المكون الأساس[١] ، ويُعَدُّ (جيرالد برنس) أول من لفت الأنظار إلى أهمية هذا المكون السردي ، إذ يعود الفضل إليه في العناية به ، وتحديد دوره الوظيفي في السرد وإيضاح مواقعه وأشكاله ، بوصفه جزءاً عضوياً مهماً في العملية السردية[٢] ، وهو يساهم في تكوين الإطار السردي وبلورته ؛ لأن المروي له يشكل جزءاً من هذا الإطار السردي ، وأخيراً تساعدنا عملية متابعة المروي له وتفحصه على اكتشاف الحركة الأساسية للسرد[٣].

أما في رواية (هروب الموناليزا ، بوح قيثارة) للروائية(بلقيس حميد) فنجد هناك ميتا سرد لـ(موناليزا) و(سومر) بدءاً من العنوان الذي يحمل شطرين ومروراً بمضمون الرواية التي يكون السرد فيها قائماً على أحداث هروب موناليزا ووصولاً إلى ما باحت به سومر إليها من آلام حياتها ، ولذا فإنّ (موناليزا) تقوم بالسرد وتتحول من مروٍ له إلى راوٍ.

---

(١) ينظر: السردية في النقد الروائي العراقي (١٩٨٥- ١٩٩٦)، أحمد رشيد وهاب الدره، (رسالة ماجستير)، كلية التربية للبنات، جامعة بغداد، ١٩٩٧م: ٢١٤.

(٢) ينظر: المصدر نفسه: ٢١٦.

(٣) ينظر: المصدر نفسه: ٢٢٨.

وإذا كـان الروائيـون التقليـديون يتبنـون وجهـة نظـر الـراوي العلـيم في تحريـك الأحداث ، فإن النقاد المعاصرين رأوا أن هذه المعرفة قاصرة ، وانتقد(هنري جيمس) بعض الروائيين الإنجليز ؛ لأنه كان يفتخر بالراوي العليم من منطلق أنه يستطيع أن يتصرف في عالمه الروائي كما يشاء[1].

وتعددتْ وجهات النظر في الراوي العليم ، وهناك من رأى أنّ الراوي العالم بكل شيء يضرّ في لعبة الإيهام بالواقع ، من منطلق أنّ الاحتوائية أو اللامحدودية التي يمثلها هذا النوع من الرواة لا وجود له على أرضية الواقع[2] ، ولذا فقد عملت الروائية على سلب قدرات وإمكانيات الراوي العليم لتمنحها إلى المروي له ، أو -على أقل تقدير- أنّ توازن بينهما في السرد ، وإذا كان الراوي العليم قد أخذ أدواراً متنوعة في الرواية التقليدية ، فإن منح هذه الأدوار إلى المروي له سيغيّر في مضمار السرد وسنشهد لعبةً سرديةً جديدةً.

ومما يذكر أنّ المروي له قد أفرز رؤىً متشظيةً وقدّم أسئلته الفكرية المتعددة التي تجيب عن مجمل المحاورات داخل بنية النص الروائي ، وبهذا فلم يكن الدور الذي أتيح له دوراً تكميلاً أو تشريفياً ، بل كان مؤثراً وواضحاً ، فضلاً عن الوظائف التي يضطلع بها إذ "ترجع في مجملها إلى التواصل بين داخل النص وخارجه من خلال تجسير الفجوة بين عالم النص السردي وعالم الواقع"[3].

وبهذا فقد أعطت الروائية (إنعام كجة جي) في روايتها (طشاري) بعداً مركزياً للمروي له ، الذي لا يتضح للقارئ من قراءة واحدة ، فقد يحتاج لأكثر من قراءة ، إذ جعلته مخفياً بِدُرّبة وتمرّس ، ولا يمكن للقارئ كشف ذلك إلاّ بعد إمعان استقصائي ، وجرى ذلك عبر وعي مقصود يراد منه منح وظيفة جديدة للمروي له ، وتغيير جديد في الإرسالية السردية لنقل هذا المكون المهم من الهامش المغيب إلى

---

(١) ينظر: وجهة النظر السردية في الرواية، الرواية الآن، د. عبد الجبار العلمي، www.facebook.

(٢) ينظر: في السرد الروائي: ٧٣.

(٣) بداية النص الروائي: ٣٦٢.

مركزية الوجود ، ليظهر بقوة إرسالية يستقطب السرد من الراوي ويقيم علاقات جديدة مع الخطاب الروائي ليبث ذلك في سرد جديد ، وهنا المروي له (أم إسكندر) بنت سليمان شقيق (وردّية) الأكبر ، وهذا المروي له قد أخذ موقعاً وسطاً يروي عن (وردية) الراوية —التي أخذت الروائية سلطتها من كلية العلم إلى جعلها شخصية يروى عنها- وذلك بعدما جعلتها تقول لأم إسكندر بجميع الوقائع السردية ثمّ ينتهي عملها لتكون إحدى شخصيات الرواية الثانوية ، أي إنّ القارئ قد يتصور أن وردية هي الراوي العليم ولكن بمجرد الاطلاع على مجمل التفصيلات السردية تجعله يكتشف هذا التحول عبر إشارة استدلالية عليها ، وإلاّ ظن القارئ أن السرد لسارد مجهول ، وهذه الإشارة مبثوثة عرضاً في الرواية:

(تاليها ، يا ابنة أخي الحبّابة ، ألم تضجري من ثرثرتي؟ (...) لكن ديري بالك ، يا عيني ، وأنت تكتبين وتشطبين وتراجعين وتستفسرين وتفركين جبهتك تأملاً ، أو ربما مللاً من صداع الحكاية. ديري بالك لأنّ هذا ياقوت عمري. إن حياتي من دونه هباء.)[1].

ومما يزيد الأمر التباساً أن الراوية تنادي (عمّة) والمروي له أيضاً (عمّة) مما يصعب فك الاشتباك في الفهم على أيهما ، كما أن المتتبع للرواية يلحظ تغييب اسم المروي له لتثبت أن الاسم المغيب هو الذي لا بدّ أن يروي ويقول ليصبح الهامشُ متناً فاعلاً.

(لكنّ إسكندر لم يكن دفّاناً في نظر عمّتي وردّية ، بل فنّان موهوب ، يرسم الأضرحة وينحت الشواهد ويزرع حولها الأزهار التي تختارها العائلة. يطلب صورهم القديمة ويزيّن بها قبورهم. يُرفق الصور بالموسيقى والأُغنيات التي كان المرحومون يحبّونها والمرحومات. يغلق باب غرفته ويستغرق في إبحاره داخل الشّاشة. ينقر ويطبع ويبحث ويتفرّج ويطوف عكّا ومكّة ، كما كانت والدتي تصف من يذهب إلى أقاصي الدنيا. تلك كانت حدود عالمها. لا حدود لعالم هذا الولد.)[2].

---

(١) طشاري: ٢٣- ٢٤.

(٢) طشاري: ١٦٠.

من هذا فإن الروائية قد غيّرت اللعبة الفنية في الرواية ولعلها في صورة جديدة مغايرة ، وقد لجأت لتلك التقنية ولكن بطريقة ايهامية تتطلب جهدا قرائيا حتى تتضح الخطوط السردية التي جعلتها رابطا بين الشخصيات المتعددة ، واتضح دور المروي له(أم إسكندر) من خلال رواية حكايات عمتها (وردّية) بطريقة جديدة ثم أضافت حكايات جديدة تنسجم مع تلك الحكايات وتضفي عليها طابعاً إيهامياً جمالياً:

(صارت حكاياتها القديمة فصلاً من حكاياتي الخاصّة ، قد يسبق ولادتي ولا يتوقّف عند يومي الراهن ، إنّها تؤرجحني بين ما فات وما سيأتي ، تعيدني إلى أصلي وفصلي وتضع لي عنواناً واضحاً بعد أن كانت سنوات الاغتراب قد مسحت حروفه)[1].

إذ يكشف مضمون النص تأثر المروي له بالراوي من خلال التشاكل السردي بين حكاياتهما ، وقد نتج هذا التأثر تداخل الحكايات فيما بينهما لتكون مشتركاً من جانب ، ومن جانب آخر يكشف أن السرد الذي أخذه المروي له قد عدّل فيه ورشّقه حتى ظهر بالصورة التي عليها ، مما نال إعجاب الراوي بذلك: (إنّ خروجنا من بين قَوّسي الوطن قد وضعنا في خانتين متعاكستين من العقوق ، لم أكن بارّة به ؛ لأنني أفلتّ من فكّيه المفترسين ، باكراً ، ومضيت بدون رجعة. وكان الوطن عاقّاً بها ، نبذها وهي في آخر العمر ولم يشملها بخيمة حمايته. هل يعوّض تفانيها عن تقصيري فتتعادل كفّتا الضمير)[2].

وعلى الرغم مما أباحت به الساردة من عذابات وصراعات إلاّ أن الدور الأكبر كان للمروي له فهو مَنّ رَسَم الخريطة السردية ، وراح يوزع محاورها وإذا لم يكن باراً – كما وصف نفسه- فإنه كان بالمضمون السردي أكثر اندفاعاً لتجرد بعض الاندفاعات والمضامين السردية من السارد وتتغلب على كفته.

وتبقى رواية (مطر الله) للروائية (هدية حسين) تحمل تداخلاً من هذا السرد الإيهامي ، فقد جعلت القارئ و(سيد مهران) في مواجهةٍ أخرى ، وعلى مستوى

---

(١) المصدر نفسه: ١٨٨- ١٨٩.

(٢) المصدر نفسه: ١٨٩.

الراوي والمروي له فقد جعلت(سيد مهران) مروياً له وسارداً في النهاية مع أنها منحتَ لسرده عدداً محدوداً من الأوراق ، إلا أنها جعلته يوازن في أغلب ردوده على بعض الأعمال التي نسبت إليه كمتعسف وجائر ، ولكنها أحدثت بعض الموازنة بين كل المكونات السردية ، لتنتج لنا روايةً قائمةً بذاتها على طرحٍ جديد ، منها إعادة السلطة للمروي له في معرفة التفاصيل الروائية ، وكان ذلك في تعقيبه علًى السارد (الصوت) (لم تجرؤ يا سيد مهران منذ اليوم الذي خرج فيه صابر من السجن ، أن تناديه بالبغل ، ليس لأنك رأيتَ فيه إنساناً مغايراً لِما عرفت ، بل لخوفك من أن يكون على صلة فعلاً بالشيوعيين)[1]

أمّا رواية (هروب الموناليزا) فقد منحت الروائية (بلقيس حميد حسن) ساردتها كلية العلم والمروي له (موناليزا) دوراً في أن تتحدث بخمسة أوتار من أوتارها الحزينة ، ومثلت جميعها عن هروب(الموناليزا) وكيفية خروجها من العراق وهن (الوتر الهارب ، وتري الممنوع ، وتري المرتعب ، وتري الحائر ، وتري الطليق) ، وقد جعلت الأوتار الأخرى لـ(سومر) الساردة في الرواية والتي يبلغ عددها(٢٢) وتراً ، ثم يأتي دور الساردة كلية العلم (موناليزا) لتبوح بالسرد الذي سمعته من (سومر) ، وبهذه اللعبة الروائية تتحوّل (موناليزا) من ساردة إلى مروي له ، ومن مروي له إلى ساردة في لعبة سردية لتعمل بالسرد الذاتي عنها والآخر الموضوعي عن (سومر) ، كما تبتغي الروائية إعلاء سلطة المروي له على لسان الساردة لتقوم بالدور الذي أنيط لها به ، وبهذا فقد أوضحت لنا فاعلية المروي له ، وهو يكشف بوح السارد له ، ورؤياه ، وأفكاره ، وهمومه ، وأزماته.

لقد تحدثت (سومر) لـ(موناليزا) وقدّمت بوحها عبر الأوتار المذكورة لها ، كما تحدثت (موناليزا) عن أوتارها المعلنة ، وحتى تكون(موناليزا) موضوعية في نقل بوح (سومر) فقد ذكرت (موناليزا) أنّ سومر قالت لها في أكثر من سرد: (جاءت سومر

(١) مطر الله: ٧٢.

اليوم شاحبة متعبة العينين ، سألتها عن سبب ذلك قالت:..)[١] ، ومن السرد ماجعلته عبر أسئلة وحوار لتذكر: (ثم تلتفت لتسألني:..)[٢] وفي موضع آخر أن سومر لديها عدة تساؤلات وأنها مازالت تذكر وتقول[٣] وعلى طول المسار السردي للرواية.

وبهذا فإنّ المروي له مكون مهم يدعم التواصل بين السرد والسارد ويكمل خط الاتصال بينهما ، لذا فإنّ تبادل الادوار بين الراوي والمروي له يشكّل علامةً تحوليةً من الهامش إلى المركز ، وأنّ اظهاره بشكلٍ واضح إنما هو دليلٌ على وجوده وأهميته ، كذلك فإنّ (الميتا سرد) إنما هو سرد ينتج سرداً أخر ويحرك بدوره الأحداث والعناصر السردية الأخرى في الرواية ، وهي تقنية تساهم في كسر نمطية الرواية من خلال تجدد السرد وتداخله في سرد أخر مما يتيح الحركة الدائمة لتلك العناصر ، كذلك تمنح الرواية بعداً تجديدياً قائماً على النمو.

---

(١) هروب الموناليزا: ٥٣.

(٢) المصدر نفسه: ٧٥.

(٣) ينظر : المصدر نفسه: ١٣٣- ١٤٣- ١٥٢- ١٥٣-١٨١- ٢٠٥- ٢٣٥- ٢٥٧.

التشيؤ

لعل الراصد لمضمون التشيؤ يلمح بوضوح تحوّل ما هو ليس بشيءٍ ليصبح شيئاً ، والتشيؤ مفهوم ماركسي وهو تصوّر الظواهر الإنسانية كما لو كانتً أشياءً ، وقد ركّزَ عليه غولدمان مستنداً إلى لوكاش في فكره النقدي الذي يرى أن ظاهرة التشيؤ هي تحوّل الكائنات البشرية إلى أشياء طبيعية لدرجة صعوبة التمييز بينهما[1] ، من هذا فإن العلاقة السردية القائمة في النص الروائي ترتكز على الأشياء وإن كان أحد طرفيها إنساناً.

وما لجوء الروائية إلى التشيؤ إلا بعد أن نظرت في الواقع الإنساني ورأت أن سبل الحوار معه تفضي إلى المماطلة والتسويف بصورة تعسفية وصولاً إلى الجدل الحاد ، كما وجدتِ بعض الخطابات معه شعور باللاجدوى ، لذا اضطرتِ للتعامل مع قرائن أُخرى ، وهذا ما انعكس على واقعها الروائي ، فقد عقدتِ تواشجاً من العلاقة بين شخصياتها الروائية وبين المخلوقات الأخرى ، بل أوكلتِ بعض تلك الخطابات في مقدرة تتجاوز النمطي التشخيصي ، الذي يرتكز على بث الأنسنة في المخلوقات ، واتخذتِ من الحوار معها سبيلاً ، واستنطقتها سردياً ، إذ جعلتها إحدى عناصر السرد الروائي ، وأنّ الرؤية النسوية ترى أن تلك المخلوقات لها كينونة ووجود ، ولم يكن وجودها اعتباطاً ، بل هي شواهد لنا أن نقتنيها ، ونحاكيها ، بل إنها روحٌ تتحاور وتقول اعتباراً وتتحدّث صمتاً ، وإنما كانت البديل يوم خيّب أمالها البشر ، وهي مظهرٌ احتجاجي للنكوص والانتكاس الإنساني.

---

(١) ينظر: التشيؤ، ويكيبيديا الموسوعة الحرة ar.wikipedia.org.

وكثيراً ما بثتِّ شكواها ولواعجها إلى الجمادات حين لم تجد من يسمعها ، فكانت تلك النداءات عبر مبثوثاتٍ متعددة ، وتمت فيها الإرسالية على وفق مسوغات فمنها ما كان بالاستغاثة ، ومنها ما كان بالردٍ لتتحقق الإجابة ، ومنها ما كان بالحجة ليتبلور الدليل ، ومنها ما ينسجم مع ذاتها بما يحقق لها شيئاً من العزلة.

في رواية(صخرة هيلدا) للروائية(هدية حسين) تلجأ الساردة (نورهان) إلى صخرة مميزة ، وقد عدّت الساردة ضخامة تلك الحكايات في ذاكرتها صوتاً مؤلماً ، وأرادت أنً تتخلّص منه وكان عبر البوح لتلك الصخرة ، وهي التي لم ترد لتلك الحكايات أن تغور نحو الضياع: (أعرف أن لا أحد يسمع حكاياتي ، لكنني أسمع نداء في رأسي يقول: انزلي قليلاً ثم سيري إلى الشجرتين الملتزتين ، هناك ستجدين من يصغي إليك أيتها الغريبة.. أتبع النداء وأقترب من صخرة هيلدا ، أقول لها كما لو أن هيلدا ترقد تحتها: جئتك من أقبية الدخان والخذلان ، من بلد هو الوحيد في العالم يقيم مهرجانات للأحزان ويتوجّس من الأفراح والمسرات)[1].

إن ضراوة الأحداث واضطرام إفرازاتها وهي من إفرازات الحروب المتكررة والوجع الإنساني المتنوع ، دفعَ الروائية(هدية حسين) إلى أن تصفها جميعاً بـ(الصوت) والرأس الذي يختزن هذه الذاكرة بـ(الصندوق) ، هذا الصوت الذي سيكون رديفاً حياً مع الصمت (إنها لعبة سمجة يتواطأ الصمت والصوت الذي يسكن رأسي)[2] ، و(كلما جلست في زاوية صامتة يلعب معي اللعبة ذاتها ، هذا الصوت لازمني منذ سنوات وعبث بسكوني وغيّر طقس حياتي ، أنا التي عشقت الصمت منذ طفولتي)[3] ، لتخلق توازناً بين المعلن والمضمر ، وهذا ما أقامته على لسان ساردة روايتها (نورهان) التي تُمثل(الصوت) والتي تجري حوارها مع المروي له (صخرة هليدا).

---

(١) صخرة هيلدا: ٤١- ٤٢.

(٢) المصدر نفسه: ٩.

(٣) المصدر نفسه: ٩- ١٠.

هذا الصوت كان نتاجاً لكوابيس أعلنتِ عنها في أكثر من موضعٍ ، وترددتِ أسئلتها عن متعددات سردية (هل أحكي لها عن شاهين أم عن سارة أم عن رأس أمي المقطوع أم طفولتي المغتصبة؟)[١] ، وقد جسدّت هذا الصوت وشبهته بصوت الانفجار الهائل لتقول في الافتتاح الروائي (دويٌ.. دويٌ.. دويٌ ، دويٌ في السماء ، دويٌ على الأرض)[٢].

ولذا فقد انطلق الإبداع الروائي في استثمار طرق سردية متعددة أولها التشخيص من خلال استنطاق الصخرة التي كانت تحمل روحاً حيةً تكتنزُ تاريخاً إنسانياً ، وعقدتِ الروائيةُ تشابكاً بين الذات الساردة والصخرة من خلال الحوار الصوتي في رأسها والصمت الناطق في الصخرة ، تلك الصخرة التي تكسرتِ عليها أمواج الزمن ، وما زالتِ تحتفظ بقيمتها الإنسانية وبنقشها المكتوب ، إذ تسري بينهما بعض المشتركات: (قبل أن يلتقي الماء بصخور الشاطئ السود ، حيث نزلت ، عثرت عليها ، تلك الصخرة النادرة في وجودها وشكلها المنحوت ، كما لو أنها سفينة نأت بنفسها عن عمق الماء ولاذت بين شجرتين ملتزتين من الأسفل (مورياك يحبك يا هيلدا) وبين الميلاد والموت عمر لم يشبع من الحياة ، عشرون عاماً)[٣] ، وبهذه التقنية جعلت الأشياء تنطق بصمت ، وهي تكتنز تاريخاً محفوراً عليها ، وكانت لها القدرة على حفظ ما استودع فيها ، فها هي تنطق لمن يحاكيها ، ولوفائها سيصمت الواقع الإنساني من الحديث عن قيمه المفقودة ، والتي نطق بها الحجر حين تعثر خطابه الإنساني ، فضلاً عن ذكرها للماء الذي يحيط بالصخرة " لغة الماء ، لها دلالاتها الضاربة في حقول الأنثربولوجيا العربية القديمة ، التي يشتبك في مركبها الدلالي ثالوث الموت والحياة والماء"[٤] ، لكون "الماء هو أصل الأشياء وأن كل الأشياء نتجت عن الماء"[٥].

---

(١) صخرة هيلدا: ٩٣.

(٢) المصدر نفسه: ٥.

(٣) المصدر نفسه: ٢٠.

(٤) ينظر: إنتاج المكان بين الرؤيا والبنية والدلالة: ٦٨.

(٥) النسبية في الفلسفة الغربية المعاصرة: ٣٠

فقد قالت بمحتواها للسائل والقادم، وحافظتْ على لحظات لا يمكن تجاوزها(قرب صخرتك ياهيلدا يطيب لي أن أحكي كثيراً، أشعر بما يشعر به ذاك المهموم الذي لا يجد في آخر المطاف من يستمع إليه)[1].

وكان لهذا اللجوء مسوغاته؛ ذلك أنّ باستطاعة الروائي أن يحوّل قطعة حجر إلى شخصيّة مؤثرة وجدانياً[2]، فيعطيها أدواراً متعددةً، كما يبتغي من خلالها كشف حقائق مفتقدة، قد تكون الحرية واحدةً من تلك المبتغيات، وقد يتنازل الروائي حديث حواره إلى حيوان في الصحراء ينعم بالحرية فأوكله خطابه[3].

وثانيها تحوّل الساردة إلى شيءٍ بسبب انعدام الحياة الإنسانية في الحياة التي تحوّلت إلى جحيمٍ خزنتها وسرادقها الإنسان الذي غادر عالمه وما عادتْ الحياة تألفه، وبهذا تنطلق فكرة الروائية بين حجر يحفظ تاريخ صاحبه بعد فناء السنين، وإنسان يضيّع الأخ في صراع لا مسوّغ له، يستوجب لذلك توثيقاً تبوح به، لتجعله ركيزةً مهمةً تكشف به الخفايا غير المعلنة، وهو ما أباح به نزيف الذاكرة في إطالةٍ سردية اقتصر بها الزمن السردي إلى الماضي الغائم، وعلى حكاياته الموغلة في عمق الذاكرة: (قرب صخرة هيلدا سأعلن موت الماضي وأخرج إلى الحياة امرأة بلا متعلقات)[4]، وتقوم بالسرد (نورهان) بعدما أسقطت الحلم على الواقع ليكون عملاً فنياً جديراً بالمعاينة يعكس قدرة الروائية الفنية، وهي تفضح المسكوت عنه ليثمر ذلك الحلم وحده فيما بعد، وهو يكشف عن اللحظات النفسية في اختزال يكتنز المعنى: (تحت سماء عريضة، واسعة، غريبة، تجلس الغريبة وتجلس معها حكاياتها، يخيل إلي وأنا أفرد الحكايات بأنها مثل أرامل أخذ الزمان أحبتهن، أخرجها من الصندوق الذي ثقل بها وأحكيها.. لا أحد هنا يعترض إذا ما سمع صوتي، لا أحد يلتفت، يخيّل إلي أيضاً أن هيلدا تُصغي إليّ من مكانها القصي ولا تتفوّه؛ إذ بينها وبين الكلام ما

---

(١) صخرة هيلدا: ١٦١.

(٢) في حوار مع الروائي طه حامد شبيب: ١٨.

(٣) ينظر: القصّاص المجهول، محمد خضير، مجلة الأقلام، ع٩- ١٠، ١٩٩٢م: ٨٤.

(٤) صخرة هيلدا: ٢١.

بيني وبينك من مُحال)[1] ، وتقول أيضاً: (منذ ذلك اليوم صارت هيلدا مستمعتي الوحيدة ، أو هكذا افترضت ، متناسية أن هذه الصخرة مجرد تذكار وليست قبراً)[2] ، وتبتدئ نورهان بسرد الذاكرة: (كما لو أنني أعاني من ولادة عسيرة ومشوهة أريدها أن تخرج من جسدي لأستريح ، كلما سقط شيء من تلك الحكاية أعقبه ما يشبه الدخان ، أنا لا أراه ولكنني أشم رائحته التي تشبه رائحة شيء يحترق ، رائحة جسد بشري يحترق)[3].

كان حوار الساردة (نورهان) مقسّماً بين صخرة هيلدا وبين صديقتها سارة ، وهي تتخيّل وجودها بعد افتقادها: (غرة تراءى لي وجه سارة قادماً من الماضي المحتبس في رأسي ، أدرت رأسي يميناً ويساراً لعلّي أطرده ، كان هو الآخر يتحرك أنى اتجهت ، قلت لها إنّ المشهد لا يناسبها ، أنا امرأة التيه وأنت المرأة التي عرفت كيف تختار شكل حياتها ومماتها ، لكنها أصرت على الحضور في فراغ المكان وسكونه)[4] ، وكذلك تقول على لسان سارة وهي تحدثها: (هل وصل بك الأمر أن تتكلمي مع الصخور؟ هذه الصخور رموز لموتى ، وأنا أحكي لأزجي الوقت وأسلي أرواحهم.)[5].

إنّ النواة السردية تنطلق من العنوان(صخرة هيلدا) ، لتكون المكونات الأخرى في إيفاء لهذا العنوان "فالعنوان يمنح النص كينونته وتسميته ، وشرعية وجوده ، ويجعله قابلاً للحياة والتداول ، وطرح الأسئلة ، لتُترك الإجابات معلّقة في الإشراقة الغافية في ثنايا النص ، ومن هنا تأتي أهمية النص وفاعليته ، كونه مفتاحاً للدخول إلى عالم النص الروائي ، وفك ألغازه ، والوقوف على أسراره ، فهو(أي العنوان) يمثل الدليل الذي يفضي بالقارئ إلى النص ويضيء الطريق الذي ستسلكه القراءة"[6].

---

(١) صخرة هيلدا: ٢٥.

(٢) المصدر نفسه: ٦٢.

(٣) المصدر نفسه: ٣٧.

(٤) المصدر نفسه: ٨٢.

(٥) المصدر نفسه: ١١٥.

(٦) التجريب وتحولات السرد في الرواية السورية: ١٣٥.

والرواية ابتدأت بالصخرة وانتهت بها ، بل أرادت لهذه الصخرة أن تحتفظ بالذاكرة الممتلئة بالحكايات المؤلمة ، ولذا حين انتهت من هذه الحكايات تدحرجت تلك الحكايات مثل صخرةٍ كبيرةٍ تدحرجت وأخذت معها الذاكرة والصوت: (منذ عدت للشقة وأنا أشعر كماً لو أنّ شيئاً تغير داخل رأسي ، ما عاد ثقيلاً كما كان ، أشياء كثيرة غادرته ، لم يعد للحكايات سوى صدى خافت وبقايا علقات ميتة ، ما عادت الوجوه تتزاحم وتراوغني ، لا أمي ولا سارة ولا الطفلة التي اغتصبت في قلب الليل ولا رجل السلطة ولا الجثث. بلى ، الحكايات موجودة لكنها خارج رأسي الآن ، ربما تدور في فلك آخر ، لا أمعن في تذكّر تفاصيلها وإذا حاولت لن تعود ، لقد تدحرجت مثل صخرة كبيرة من قمة جبل شاهق وتشظت في واد سحيق ، لم أعد أحمل صندوقاً ، لكنني أشعر بوحشة عميقة كمن فقد أشياء عزيزة لديه)[1].

ومن التشيؤ الذي أكدت على ذكره: (لم أذهب بعد ذلك إلى سوق الغزل الذي ظل يحمل ذكرى أليمة بسبب شاهين الذي لم يعرف أنني اشتريت زوج الكناري؛ لأهديه له في عيد ميلاده لعلّ لغة الحب تجعله يفيق فيتراجع عن التطوع للقتال.. كنت وما زلت حتى ذلك الوقت لدي أمل مثل بطلات الأفلام التي تنتهي بلقاء الحبيبين.. لا أدري حتى الآن لماذا مات الطائران قبل ثلاثة أيام من فراقنا أنا وشاهين ، هل علما بما سيحل بذاك الحب الكبير وشمّا رائحة الخذلان عن بعد فقررا الموت جوعاً واحتجاجاً؟ نعم يا هيلدا ، بقيت أضع لهما الغذاء فلم يقرباه وأدني منهما الماء فلم يشرباه ، حتى ماتا في وقت واحد)[2] ، فالحب بموته أخذ معه تلك الطيور ، وتلك من علامات الضياع التي تحمل قدراً كبيراً من البؤس الذي تشظى في الذات.

تتحدث الساردة في الرواية عن حياتها ولكن بطريقة غير متسلسلة ، فهي تذكر كيف تمّ قطع رأس والدتها ، ثم عن حياتها وعلاقتها بشاهين ، ثم عن صديقتها سارة ، ثم تعود مرة أخرى لشاهين وأمها ، وهكذا فهي تذكر ذلك في الرواية أيضاً: (يلفني

---

(١) صخرة هيلدا: ١٧٨.

(٢) المصدر نفسه: ١٣١- ١٣٢.

هدوء عميق وأنا أجلس قرب صخرة هيلدا ، بلا تسلسل منطقي للزمن أتحدث ، لا بأس ، أي منطق في ما أنا فيه لأبحث عن تسلسل منطقي؟ لقد تكدست الحكايات واحتشدت وزاحم بعضها بعضاً ولا وقت لدي لترتيبها زمنياً)[١].

وإنما بوقوفها أمام هذه الصخرة ناشدت دهراً كاملاً بعد ما استعادت فيه تجربتها. وكانت سابقاً تهرب من المحظور والممنوع فتلجأ إلى المراوغة والمخاطبة ، ولذا فهي ذات متحولة ومتغيرة متى ما مُنحت الحرية نفسها لها.

لقد وجدت فكرة المخاطبة مع الأشياء مسوغاتها عند بعض النقاد فيذكر "ومن جانبي أقول إن السواكن والجامدة ، وربما مسطحات البحار والأنهار ، والسواقي ، والجداول ، والبِرك ، تقرأنا كما نحن نقرأها"[٢] ، بعدما يستشهد أحد النقاد بمقولة الباحث الأمريكي كليف باكستير الذي أعلن أن النباتات تقرأ أفكارنا ، وأنها تتمتع فوق حواسيّة تمنحها حاسة سادسة[٣]. وهي نتاج خلاصة يتم العمل بها إذا ما فقدت الإنسانية كينونتها وأصبح الخطاب معها من دون جدوى ، عندها سيتم اللجوء إلى المخلوقات الأخرى ، وحين تتحاور الروائية معها ستؤمن بكل آنية في الوجود وتَعدُّ ذلك جزءاً من كينونتها الحياتية والروائية ؛ لأنها وقفت أمامها وحاورتها وقالت فيها ونفخت فيها من روحها ، وإنما كان لجوؤها إلى ذلك لإحساسها بالخيبة ولشعورها بالنكوص ؛ لأنّها رأت دنياها محاطة بالناس لكنها لم تمارس دورها الإنساني ، بل رأتها تتدافع نحو الصغائر وتسعى لتأليف الدكتاتورية وفرض الهيمنة المتغطرسة ، وتلك مؤامرات ساحقة للإنسانية.

شكّلت هذه الأشياء وجوداً في النسيج الفني للرواية ولم تكن منفصلةً عنها ، وكانت الدال على اضاءة العناصر الروائية ، ولا سيما أنها شغلت حدثاً ماضياً ومكاناً وزماناً مؤثراً في حاضر الساردة ، وانضوت على شخصيات ، فضلاً عن تحريكها

(١) صخرة هيلدا: ٤٨.

(٢) الأنوثة الساردة: ٣٤.

(٣) ينظر: المصدر نفسه :٣٤.

مخيلة الساردة بل واندماجها في ذاكرتها ، وبهذا فقد جعلت الواقع الخارجي يتفاعل مع الواقع الداخلي للساردة ، مما نتج توتراً يموج بالاضطراب والحركة وينتهي بالصراع الذي كشفَ عن ذاتٍ ساردةٍ تتحول إلى شيءٍ بسبب انعدام الوجود الإنساني.

المحور السابع

المعادل الموضوعي

المعادل الموضوعي مصطلح نقدي يشير إلى الأداة الرمزية المستخدمة للتعبير عن مفاهيم مجردة كالعواطف ، ويوفر هذا المصطلح عنواناً للطريقة التي يقدم بها الفن مجموعة من التمثيلات التي قد لا يُصرح بالعاطفة فيها ، لكن التمثيلات تعبر عن هذه العواطف[1] ، كذلك أنّ اللجوء إلى المعادل الموضوعي إنما هو التفاعل بين الحس والفكر[2].

إنّ الساردة(زُهرة) في رواية(على شفا جسد) تبتدئ بإيضاح عملها الإنساني في جمعية الهلال الأحمر من خلال توزيع الرسائل على عوائل السجناء الذين اعتقلتهم القوات الأمريكية بتُهمٍ مختلفة ، إذ يتوزعون ما بين سجون(أبي غريب) و(بادوش) وسجون أخرى ، وهو عمل إنساني كبير يعيد للعوائل المضطرمة بلوعة الفراق شيئاً من السكينة بسبب هذا الانقطاع ، ومن خلال هذه المسيرة فإنها ستتعرف لوعات مختلفة مما عانته النسوة والأطفال معاً من حالات إنسانية مؤلمة ، وبهذا فهي قد حاورت الواقع العراقي في حقبة ما قبل الانسحاب الأمريكي من العراق ، واستمعتِ للأم التي تفتقد ابنها وللزوجة والأخت وللأبناء ، مما أتاح لها التعرف على هموم متنوعة اختلقها المحتل واعتاش عليها.

(١) ينظر: المعادل الموضوعي ar.wikipedia.org

(٢) ينظر: آفاق في الأدب والنقد، د. عناد غزوان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٠م: ٣١

ولعل الروائية قد وازنتِ بين هذه المهنة الإنسانية وبين الإنسانة التي حملت شرف هذه المهنة وهي الساردة (زُهرة) التي نجحت على الرغم من قساوة الأوضاع والمحاذير التي تطوقها أنْ تصفَ الآلام والوجع العراقي بأنه أكبر من عمل الجمعية (جمعية الهلال الأحمر) ، بل الأكثر من ذلك أنها وازنتِ بين واقعين واقع السجن وخارجه ، فضلاً عمّا تعانيه (زُهرة) أثناء عملها من انقطاع الطريق بسبب المحتل والسير دائماً في طريق (ترابي) ، لتقول عنه في بادرة جديدة: (لا بدّ من وجود ترابي في كل مكان)[1] ، بل تؤكد حينما تُفاجأ بانسداد الطرق لتقول: (التراب دوماً.. يدفن كل شيء.. الجسد والحلم)[2].

لقد اشترك الاضطرام في نفس(زُهرة) من الاحتلال ومن اليتم الذي سببه الاحتلال حين قتلَ فرحة أهلها بعد مجيئهم من مناقشة رسالة الماجستير لابنهم ولفرط فرحتهم رجعوا مسرعين فاعترضتهم إحدى السيطرات الأمريكية ، فكانت مكابح الموت أقوى من مكابح السيارة ، ولذا قتلوا جميعاً ، لتكون فيما بعد (زُهرة) يتيمة الأبوين وتسكن عند خالتها ، وتبقى تعيش هذا الألم.

وفي أحد الأيام ذهبتِ (زُهرة) لقريةٍ بعيدةٍ ولم تستطع العودة بسبب قطع المحتل للطريق ، مما أُجبرت على البقاء في تلك القريةٍ ، لتكونَ ضيفةً كريمةً محاطة بالعناية والاهتمام ، وفي اليوم التالي حين تخبرها خالتها بانفتاح الطريق يقدم لها أهل القرية بعضاً من كرمهم ويأتي صبي صغير يحملُ ديكاً يمنحه لها (تأتي ليلى وأم بكر يحملان في يديهما أشياء لا أميزها وخلفهما صبي يحملُ ديكاً!! صياح الديك العالي المحتج يسبق خطواتهما)[3] ، وهنا تبتدئ المحاورة في معادلة جديدة بين الساردة (زُهرة) و(الديك) الذي سيطلق صرخته الاحتجاجية عند أول سيطرة أمريكية ، وحين يأتي إلى البيت تفك وثاقه وهي التي تقول عن صياحه: (يعاود صياحه كأنه يستنجد بي

---

(١) على شفا جسد، رشا فاضل، رواية، مؤسسة شرق غرب- ديوان المسار للنشر، ط١، ٢٠١٢م: ٥٨.

(٢) المصدر نفسه: ٥٠.

(٣) المصدر نفسه: ٩٢.

أن أعيده حيث مملكته الخضراء وهيبته ودجاجاته الحمر.. أدير رأسي نحوه وأقسم له بصَمتي أني لن أخلع عنه تاج ذكورته في بيتنا ، بل سيكون الملك الوحيد فيه.. فبيتنا لم يشهد ذكراً على مر تاريخه وسيكون هو رجلنا الوحيد.. وأنيس صمتنا وخوائنا..)[1].

هذه المعاقدة بين امرأة مكبّلة بالقيود لاصوت لها في المجتمع ، وبين (ديك) يصيح بفصاحة ، هذا الصوت الاحتجاجي تذكره لتقول (والديك يواصل أحتجاجه في رأسي.. مَن يدري لولا هذا الديك أي حزن كان سيكبّلني وأنا أسيرة ذلك الحلم الأخضر..)[2] ، هذا الصوت الذي يصدحُ به إنما هو صوت الغربة التي طوّقت آماله وأحلامه: (وحده الديك يصيح بفصاحة غربة وشيكة انتقلت مني إليه..)[3] ، وتستمر تلك المناظرة بينهما لتصل إلى أن تقول عنه: (ينطلق في الحديقة.. ذهاباً وإياباً في حركة ذكورية اكتشافية لم تطأ حديقتنا من قبل!)[4] ، وتشتد أوجه هذا التناظر بينها وبين(الديك) في أوج ذروته لتقول بقيتُ(أنا والديك لوحدنا في عراء الحديقة.. هو يستكشف المكان وأنا أعيد اكتشاف ألوان ريشه الملون)[5] ، وهو من يعيد لها وعياً تذكارياً بحياة أخرى إذ أصبح كائناً يشاركها حياتها فمرةً حين لم تجده تصاب بالهلع وتجوب عنه كـ(أم أضاعت ابنها.. ياَلحزن الأمهات)[6]

وتمتد أطر المقارنة بين حياة الساردة(زُهرة) وحياة (الديك) ، الذي يتنقل بحرية لتراهن على خرق خيالي ترجو أن تكون عنصراً من جنس هذا الديك لتعيش معه هذه الحرية(المنزل.. سجن مؤبّد لصوتي.. لأجنحتي التي تتطلع بحسد إنساني كبير لأجنحة الديك.. حسد يرافق خطواتي المتباطئة نحو الداخل ويجعلني أتمنى أن أكون

---

(١) على شفا جسد: ٩٧.

(٢) المصدر نفسه: ٩٨.

(٣) المصدر نفسه: ٩٩.

(٤) المصدر نفسه: ٩٩.

(٥) المصدر نفسه: ٩٩- ١٠٠.

(٦) المصدر نفسه: ١٠١.

دجاجة تشاطر الديك وقوفه المهيب فوق السياج لا تحته.)[1] ، وفي جانب آخر تضعه أمام مشترك واحد يجمع بينهما وهو ما تذكره أنه(يشاطرني يتمي.. كلانا بلا أهل (....) لا أحد ينتظر عودتنا وينتظر صوتنا.. لا أحد يهمّه موتنا وحياتنا فكلا الأمرين لا يعنيان أحداً سوانا..)[2]

وقد ارتبطت هذه المقاصدُ بظروفٍ اجتماعية وسياسية ، يتم التوسل فيها بالحيوان كبلاغة جديدة للمقموعين والمهمشين من أجل التهذيب الأخلاقي ، والإصلاح الاجتماعي ، والنقد السياسي[3] ، وتنتهي المماحكة بين (زُهرة) و (الديك) من شراك نفق الحياة ، لينتهي أمر الديك إلى أن يجد صوته طريقاً لتكوين عائلة (الديك الذي كبر وقد أنشأ عائلة بفراخ كبروا معه ليملأوا فناء الحديقة الخلفي.. وحدي كنت لا أزال في مكاني)[4] ، وتظل تجربتها الحياتية راكدةً ، وهي دعوة أخرى لتفعيل الجانب الإنساني ليكون سبيلاً لحياة تنعم بالاستقرار ، ولا سيما أنها تسير في طريق محفوف بالمخاطر والسائرة فيه امرأة ، وعلى الرغم من ذلك تقدّم الغاية الإنسانية على مصلحتها الشخصية في تفانٍ لا تأخير فيه.

وترفض ذاكرتها وجودَ المحتل فوجوده يعطّل كل شيء ويحطمه ، هذه المفردة ظلت تلاحقها ؛ لما وجدته من خروقات إنسانية كبرى ، وقد عاشت(زُهرة) ويلات هذا الانتهاك وهي تتطلع لمجريات الراهن الذي أفرزه الاحتلال ، ولذا حين تعرّفت على د. ناصر وعرفت أنه متزوج وعرض عليها أن تقبل به زوجة أخرى أجابته (أنا أرفض الاحتلالات)[5] ، انطلاقا من مبدأ عام في مجتمعٍ سيجد صداه في أمر خاص بها.

وقد نتجت الرؤيتان رؤيةً واحدةً وإن اختلفت طرق سيرها وانتهائها ، فمعادلٌ موضوعي لساردة تنتهي به الأمور إلى انفراج (الديك) وقد استطاع أنْ يحقق حركةً في

(١) على شفا جسد: ١٠١.

(٢) المصدر نفسه: ١٠٣.

(٣) ينظر: الحيوان في القصة المغربية الحديثة، د. سعاد مسكين، www.alukah.net

(٤) على شفا جسد: ٢٢٤.

(٥) المصدر نفسه: ٢١٢.

حياته ، وساردةٌ تطوقها الحياة فلا تتحرك نحوها ، وتبقى متأرجحة بين الممكن واللاممكن.

وتضعنا الروائية (دُنى غالي) بإزاء شخصيتين غلب عليهما الانطواء والاختباء في روايتها ، وهما (أسعد) وابنه(سلوان) ، ولم يكن أمام الروائية سوى اختيار (فأر) معادلاً موضوعياً يجسّد محاولات حركة الظهور والاختباء ، كما تتبّعت من خلاله الأوجاع الممتدة التي تُمارس على هاتين الشخصيتين بعنفها وحركتها من خلال حركته واختبائه.

وإذا كان أحد النقاد يرى أن النزعة الفأرية تتلخص في هذه الرواية على عائلة تتكون من الأم/ الراوية والأب والابن والجدة ، تهيمن عليها باستثناء شخصية الجدة[1] ، فإننا نتوافق معه في شخصيتي الأب والابن ونختلف فيما يخص الأم ؛ ذلك أن الساردة(أم سلوان) قد تحملت المسؤولية ونجحت في تخطي العثرات التي لم يستطع أبو سلوان وسلوان تجاوزها ، كما لم تضطرب أو تنهار تجاه الأعباء التي كانت على عاتقها.

هذا المعادل (الفأر) اختارته الروائية وجعلته دالاً يلازم حركة (سلوان) ويمثل انطواءه ، بل إنّ سلوان يذكره في أكثر من موضع بأنه الأقرب إلى ذاته ، ولعل الساردة (أم سلوان) تذكر أنّ الدافع لهذا الاختباء هو(الخوف) ، كما تشير إلى أن وجه العلاقة بينهما متقاربة (يقول إنّ فأره مثله يستطعم كل ما فاحت رائحته بالرطوبة والعفن ، يرفض بشكل قاطع استخدام مصيدة أو سمّ لقتله ، يدّعي أن كليهما حيوان ليلي)[2] ، وتتطور علاقة المقاربة بينهما ليصبح(نديماً) له: (إنّه زحزح قطع الأثاث بحذر بحثاً عن جحر الفأر ، نديمه! يقول لي إنه يفتقد لعبه حين يسود الصمت)[3] ، ولذا فقد مثّل الاختباء بالجحر للفأر اختباءً للشخصية المضطهدة من أثر الحدث ، بل يمثل هذا المعادل حالات الانطواء والانفراج للشخصية (إنه مثلي في

---

(١) ينظر: منازل الوحشة وارتكاسات الروح الفأرية، حسن السلمان، جريدة الصباح،١٩/ ٩/ ٢٠١٣م.

(٢) منازل الوحشة: ٦٥.

(٣) المصدر نفسه: ٦٦.

حركته هذا الفأر)[1] ، وسينعدم وجود هذا المعادل حين يتحقق التوازن للحياة ويتخفف الحدث من ضغوطاته على المكان ، ولذا انتفى وجوده وانتهى دوره في زمن الاستقرار.

ويتضح من الدلالات المرشحة من اختيار (المعادل الموضوعي) أنّه اجتراح عوالم أخرى تتوازى في معطياتها مع العالم الواقعي للحدث ، وأنّ اقامة بعض القرائن في العمل الروائي يمكّن الروائية من الإمساك بمادتها وإخضاعها لملء الفجوات التي سببها الاستلاب وساهم في سعتها الاضطهاد والقمع ، فضلاً عن تضمين موضوعات أخرى ، ولا سيما أنّ المعادل الموضوعي التفاف متعمد يلجأ الأديب إليه لتجنب المباشرة في عرض الفكرة ، وبهذا يتم طرحها بوسائل عديدة وبطريقة إيحائية تتماهى فيها تجربة الأديب وعاطفته وبما يختفي في ذاته ليعبّر عنها باساليب وتقنيات مختلفة.

---

(١) منازل الوحشة: ١٦٨.

انشطار الشخصية الروائية

قامتْ الروائية (وفاء عبد الرزاق) في روايتها (الزمن المستحيل) بإدراج كل ما هو متناقض و مختلف ، لتترشح عبره نزاعات شتى تتقارب فيها المداخلات التي تبدو فيها المقاطع مشحونة بالدلالات الخفية القابعة خلف الدلالات الصريحة ، وإقامة الحوار المفتوح الموسوم بطاقات متنوعة ، وكشفت الرواية عن محمولها الثقافي وأبدتْ في مضمارها لمزيد من التلاحم والتضافر ، إذ ثمة تمازج وتفاعل في العمل الإبداعي لخلق رؤية جادة ورصينة ، وهي مبعث لتحقيق المجادلات الفكرية ليكون النص علامةً من علامات الإبداع ، وسمةً من سمات التركيز على المدلول الفكري ، "فالأنساق الثقافية الناتجة على وفق هذه التحولات الكبيرة التي مرّ بها البلد هي أنساق متضادة ، تقوم على تقويض أشكال مختلفة من القيم ، وتمركز قيم أخرى وصعودها لتبدأ أنساق جديدة تتمظهر على نحو واحد من السلطة والحاكم وتنتهي إلى قيم وشرائع وأفكار تمثل أنساق المجتمع المهيمنة"[1] ، من هذا فقد انبنت على هواجس متماسكة وهي تتعاقد مع الحقائق ، فالاضطراب الماثل والتناقضات في السلوك والممارسة والرؤى إنما تكشف عن حقيقةٍ راسخةٍ تستقر في قعر الذات الإنسانية ، لكن الضاغط الخارجي يدفع نحو التمويه والتضليلٍ من أجل ألاّ يلتقي مسار تلك الهواجس في مصب الحقيقة ، من هذا فقد صاغت الروائية ذلك التناقض في أصواتٍ متعددةٍ ظاهرةٍ وباطنةٍ ، ولاحظت في الشخصية الروائية التي تقع في صميم الوجود

(١) المطابقة والاختلاف، بحث في المركزيات الثقافية، عبد الله إبراهيم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٤م: ٢٤٨.

الروائي من أنها "تقود الأحداث ، وتنظّم الأفعال ، وتعطي القصة بعدها الحكائي.. وفوق ذلك تعد العنصر الوحيد الذي تتقاطع عنده كافة العناصر الشكلية الأخرى ، بما فيها الإحداثيات الزمنية والمكانية الضرورية ، لنمو الخطاب الروائي واطراده"[(١)].

تتجلى أحداث رواية(الزمن المستحيل)عن واقعٍ معاق اشتركت السلطة في تأسيس بنيته المعاقة ، ولذا دارت تلك الأحداث عن المعاقين والتائهين والمغيبين ليجتمعوا في دار المعاقين وذوي الاحتياجات ، لتنطلق من هناك أغلب المعاناة الإنسانية في هذا العالم الذي لاذَ إليه من توسّم بالحرمان والمعاناة ، أما بسبب هيمنة السلطة المتغطرسة بكافة أنواعها أو بسبب الحرب التي أقامتها السلطة السياسية أو أسباب أخرى لها علاقة بهما معاً.

ومن الرؤى التجريبية التي استخدمتها الروائية لبلورة تلك الفكرة هي انشطار الذات الساردة بفعل مؤثرات الحدث ، وإجراء تعويمٍ زمكانيٍ يضفي تقدماً في منهاج سيرورة ذلك الحدث ليكون أكثر ملاءمةً لواقع يمتدُّ فيه الاضطهاد ، إذ أجرت الروائية أحداث روايتها عن واقعٍ يُعرفُ بالبؤس والحرمان وإن كانت ذكرت دار المعوقين وذوي الأحتياجات ، لكنها قصدت تعويماً مكانياً متشاكلاً مع الزمن ، إذ لم تحدد زمناً معيناً ولا مكاناً دالاً حتى يمكن أن نتبين وجود هذا الحدث في المكان والزمان المعنيين ، ولاسيما "أن الرواية هي الميدان الوحيد لجمع التناقضات على سبيل الاحتمال والحقيقة ، وتحقيق اللقاء بين الممكن المعقول والغريب اللامعقول ، وحلّ ثنائية الوعي المحرَّم والتجربة المنتهكة"[(٢)] ، لقد تحرك السرد بهذا التضاد ، وكشفتِ عن الأحداث من خلال الشخصيات ، ومن خلال مجموعة من الثنائيات الضدّية "أو التقاطبات ، أو (الأزواج المتقابلة**les dichotomie**) بتعبير شتراوس ، يُنتج كل منها بنفسه علاقات تعارض ومغايرة ، تعزّز على نحو غير مباشر ، الخطاب المركزي في

---

(١) **بنية الشكل الروائي: ٢٠.**

(٢) **الرواية الغائبة: ٦٥.**

الرواية"[١] ، وتأخذ هذه الثنائيات طبيعة تصادمية درامية ، وهي ما يعتمد عليها السرد النسوي في بنائه[٢].

ويبقى المسار السردي للرواية يدور في فضاء دار المعوقين وذوي الاحتياجات الخاصة ، وما تأسست تلك الدار إلا نتيجة ضياع (فضيلة) بعدما تزوجت ثرياً يكبرها بثلاثين عاماً ولم ترَ حريتها المستلبة إلا بعد موته وتكون ضريبة حياتها حفنة من المال تهديها لبناء مأوى للضائعين وتكون فيما بعد (الدار مأوانا وحصننا من الذئاب البشرية)[٣] ، (ذات مكاشفة ، شرعت "سلوى" تحكي لها حكاية السيدة فضيلة.. كيف كانت من أسرة فقيرة معدمة مكونة من أربعة إخوة توائم ، وهي مرايا أخرى لزمن أطرش ، رأت أسرتها في تلك المرايا زاداً لفقرهم وعوزهم ، فزوجوها لثري في المدينة يكبرها بثلاثين عاماً. خريف وربيع يتصارعان مع القدر... نتيجة لصراع مر ، بدت الهدايا والملابس الفاخرة أفعى تنهش جسداً وروحاً من ضحايا الفقر ، الثامنة عشرة سنة الزهو وليست سنة الترمُّل.. لم يسمح لها عرف الأرملة الحلم بجواد أبيض وفارس يمحو زلل زواج غير متكافئ.. مثلما لم يسمح لها زوجها بزيارة أسرتها.. إنما تفضل عليها الموت بحريتها المغتصبة. عادت إلى القرية بثروة لا بأس بها ، ووفاء لإخوتها المعاقين الذين ماتوا نتيجة الفقر في قرية ليس فيها أي اهتمام من وزارة الصحة ، أو أية جهة حكومية ، نذرت نفسها ومالها لهذه الدار)[٤].

ستكون هذه الدار مركز الإشعاع السردي عن واقعٍ مضطهد يكون مركز نقطته الدالة (أحمد) المعاق الذي يعاني الحرمان من أبٍ يقدم أعماله على اهتمامه بابنه ليتركه في هذه الدار ، وسحر التي ماتت أمها وتزوج أبوها من امرأة ماكرة ، فلقد عاشت(سحر) فراغاً حياتياً بعد موت أبيها ورأت صعوبة كبيرة في (العيش بين إخوة من زوجة أب مدينة أشباح ، ووحدي وئيدة بيد قسوة تفننت بتعذيبي بعد زواج

---

(١) المغامرة الثانية في الرواية العربية: ٨٦.

(٢) ينظر: ركائز السرد النسوي وخصائصه: ١٥٠.

(٣) الزمن المستحيل: ٧٧.

(٤) المصدر نفسه: ٦١.

زوجة أبي من جارنا وإنجابها أخاً لإخوتي الثلاثة)[1] ، على أن دوافع أخرى دفعت بها بها إلى أن تخطو خطوات جدّية نحو الحياة وهي التي تذكر: (لن أدع حياتي تتهشم بشظايا الوقت)[2] ، وبعد موت أبيها تزوجت زوجة أبيها من العم (فاضل) وكثيراً ما تعرضت لتحرشاته المتكررة وحتى تبتعد عن هذا العالم المليء بالكراهية والافتراس ذهبت لتعمل في دار المعوقين وذوي الإحتياجات الخاصة.

و(سلوى) هي الأخرى التي كانت تعيش مع خالها تأتي لتعمل بهذه الدار بعدما تحرّض زوجة خالها عليها ، أما (حمامة) فإنّ والدها يُقتل في الحرب وتموت أمها في الولادة لتكون ربيبة هذه الدار وتسميها (مريم) التي تعمل عند مديرة الدار (ياسمين) بهذا الاسم ، و(سالم) وهو المعاق الآخر الذي ترعاه والدته بعد فقدان أبيه وهو سكين هذه الدار إذ يعاني من عوق واختلال عقلي نسبته ٣٠-٤٠% (سالم ذو ذكاء من درجة بين الستين إلى السبعين في المائة ، وبإمكانه أن يتعلم أية مهنة يدوية بسيطة ليعيش منها.. أما حمامة فذات ذكاء يقع بين الخامسة والأربعين والخمسين.. وجسدياً صحيحة)[3].

وبهذا فإنّ الروائية إنما تعقد تضاداً بين واقع اجتماعي يعاني الاضطهاد ودار معوقين تعاني الاضطهاد الإنساني والحياتي وكلاهما يحدّان من الواقع الانساني ويقمعانه ، وحتى تتم المواءمة بينهما استخدمت الروائية تقنية (الانشطار) في الشخصية الساردة للموازنة بين الإرادة والتقاعس في خلق عالم جديد تنوّره المعرفة ويبعد الإبداع عنه العتمة.

لقد عقدت الروائية تواشجاً بين شخصية منشطرة على المستوى الفني وهو ما حصل مع(أحمد) ، وشخصيات منقسمة على المستوى الاجتماعي ، وهو ما حصل مع(سحر وسلوى): (جزأني الزمان إلى فوضى وكأنني لستُ أهلا للحياة)[4] ، و(حياة "سحر" انتهت مرتين.. مرة بموت أمها وأبيها ، ومرة حين اعتدى عليها الزمن بالعيش

---

(١) الزمن المستحيل: ٣٦.

(٢) المصدر نفسه: ٣٨.

(٣) المصدر نفسه: ١٤٥- ١٤٦.

(٤) المصدر نفسه: ٣٦.

بين أفراد أسرة مفككة)[1] ، هذا الانشطار سيبدو نتاجه المتشظي في خلق رؤية متجانسة تعيش من خلاله الشخصيات انشطاراً على المستوى الفني وانقساماً على المستوى الحياتي ، عاش هذا الانقسام والضياع شخصيات أخرى في هذه الدار حمامة وسالم وعائشة وفاطمة وطالب وعبد الله وصالح وحسن وسرور[2].

وكثيراً ما قدّمت الروائية موضوعها في تعانقٍ تضادي يثير اهتمام القارئ ويزيد من نهمه حين تقيمها على تضاد يبتدئ بانشطار الشّخصية ، ويستمر في الأداء لتكتمل فكرة التنازع الروائي الذي يقيم تحايثاً في البنى السردية لتتصادم في توافقٍ نحو الحبكة ، فتشترك بمجموعها في إفراز رؤية سردية قائمة على مناقشة الواقع العراقي المؤلم الذي عجز الآخرون عن ترجمته وإيجاد ترجمان لمسبغاته ، لذا يجد القارئ ترجماناً لواقعٍ مريرٍ ، كما أنّ "التضاد ظاهرة بلاغية معروفة ، مختلفة الأشكال ، سادت الأدب العربي القديم ، وأصبحت اليوم سمة مميزة في الأدب الحديث ، بل إحدى قوانينه بوصفها انعكاساً وترجمة للواقع المتناقض ، فضلاً عن كونها تعبيراً عن حالات نفسية ، وأحاسيس غامضة مبهمة تتعالق فيها الصور ، وتنتظم فيها المفردات لتكوين صورة توضح الموقف العام"[3] ، أما على المستوى الأسلوبي ، "فإنّ الروائي يعمد إلى توظيف تقنية فنية جديدة في الكتابة الروائية التي يسميها إدوارد الخراط: "تناقض النظائر" أو "تناظر النقائض" ، بِعَدِّها قيمة روائية أساسية"[4] ، والقارئ في هذه الرواية يجد سعياً حثيثاً لإقامة الحياة ويجد الفكرة المتضادة بين سلوك الشخصية المنشطرة والأفعال المتعاكسة التي لم تتقاطع سردياً وإنما كشفت عن مآلات واقعية تصطرع في دائرة السرد لتبوح بالمتغيرات بحثاً عن الحياة.

استخدمت الروائية تقنية انشطار الشخصية ليحتدم الصراع بينهما عبر محفزات ومثيرات تقدّمها الشخصية المنشطرة ، ولذا اختارت شخصية (أحمد) المعاق جسدياً ،

---

(١) الزمن المستحيل: ١٠٩.

(٢) ينظر: المصدر نفسه: ٧٨.

(٣) ظاهرة التضاد.. الحب والكراهية في الرواية العربية، د. فاطمة بدر، مجلة الأقلام، ع٤، ٢٠١١م: ١١٧.

(٤) البداية والنهاية في الرواية العربية: ١٥١.

وشطرتِ منه شخصية أخرى تعاضد رؤيته عبر تساؤلات ، ومستفزات متوالية تدعوه إلى الحركة وتجنب العجز ، وهذا ما صرّح به (أحمد) الشخصية المعاقة عن شخصيته الأخرى (ليس ظلي ، بل مرآتي ، قبحي ، انعدامي ، عجزي ، ولأنه مرآتي غيرته لأراني فيه بلا دمع ولا نحيب صامت)[١٠] ، هذا الاختيار المقصود سيدفع بانتاجية الرواية الفنية إلى مزيد من الحركة والتأويل: (فكرة الخروج من الذات إلى ذات أخرى جعلتني أبوح بما لم أقله)[٢] ، ولذا يخاطبه قائلاً: (تدركُ أنكَ من صنعي أنا ، نعم صنعي أنا ، كنتُ في حاجة الالتحام بتفاصيلك ، والانضمام إلى أجزائك الصغيرة والكبيرة.. أنت لم تعش اضطرابي ، هوسي وانفعالاتي.. دفاعي عن نفسي حين أتقاسم وإياك الأب المفرط بالأكل والجنس)[٣] ، هذه المشاركة بين الشخصيتين كشفت عن مسكوت عنه واستطاعت الشخصية المعاقة أن تقول لا يمكن أن تكون الإعاقة عائقاً أمام التقدم في الإرادة الإنسانية ، وبهذا فقد جرت حوارها في تصارعٍ بين ذاتين الذات السلبية والذات الإيجابية ، وبينها وبين الآخر ، وعرضت الروائية ذلك عبر حوار يدور بين شخصيتين ، كما عبرت عن واقع إنساني واجتماعي معاقين وأثبتت تعثرهما في أكثر من موضع فكانت الإطالة السردية في اتساع لبعض الحالات الميتة سريرياً ، فكانت العينة التي مثلت رؤيتها هي من (المنغوليين وذوي الاحتياجات الخاصة) وهي مجموعة قاصرة الذهن والعقل وعلى الرغم من ذلك فإنها استطاعت أن تزرع فيهم رؤية قريبة من النمو والتطور وصولاً بهم إلى الإبداع و (تحويل الإعاقة إلى فن وجمال وحياة.. ثورة الممكن على لا ممكنه)[٤] ، و (إعاقة الجسد لا تعني إعاقة الروح والقلب)[٥] ، إذ إنّ (إعاقة القلب والضمير أشد وأخطر من الإعاقة العقلية والبدنية)[٦].

---

(١) الزمن المستحيل: ١٥.

(٢) المصدر نفسه: ١٦.

(٣) المصدر نفسه: ٢٠.

(٤) المصدر نفسه: ٨٧.

(٥) المصدر نفسه: ٩٠.

(٦) المصدر نفسه: ١٧٢.

لقد منحت الشخصية الساردة(أحمد) دوراً للشخصية المنشطرة ، ولم تكن قامعةً لها ، فهي تصغي لرأيها وتتحاور معها ، ليبقى الدور التصارعي بين الأحمدينِ وهو يكشف ملامح الإبداع الكتابي والفني لمعرفة التعاضد الحاصل بين المسموع والبصري (الرسم ، والكتابة) ، وهما يشخصان واقعاً لمشاهد حية تكشف عن تلكُّؤ المسير الإنساني ، الذي يتأرجح بين الخراب الذي تنتجه الحرب والحرمان متولد منهما ، كل ذلك نتج عن حقائق واقعية ارتكنت إليها الروائية لكشف مضامينها عبر الارتكاز على الممكنات الحياتية التي تبوح بهذا الواقع ، وهي دعوة أخرى لمراجعة الأفكار والحقائق والوقوف على الارتباكات القلقة التي تفرزها ، وما حصلَ في بعض المسارب السردية إنما يكشف تذمراً حياتياً من واقع مستبد يعوم فيه الاضطهاد ضمن التعويم الزمكاني.

تلازمت الشخصيتان معاً في سيرهما وخطواتهما في مجريات الرواية ، وقد مثّلت الشخصية المنشطرة الحركة والوعي وهما يعززان الإرادة عند الشخصية الرئيسة (أحمد) فضلاً عن فكره الكتابي والفني ، ليتعزز وجودهما بعد رحلات مجهدة بوّبتها الروائية في رحلات متعددة ليتعاضد فنّا (الكتابة) و(الرسم) في بلورة رؤية تنتصر للإبداع على الرغم من المشاق والصعوبات في هذه الحياة ، وينشأ الصراع المتحايث بينهما لتدخل الرواية في تصاعد نحو الذروة: (ما عاد البقاء بمفردي والانطواء على الذات يحرقان وقتي ويحيلانه إلى رماد.. صارت الذات حواراً مستديماً ونقاشات حادة ولينة بيني وبين "أحمد".. أصبح ملاذاً وساحلاً للرسو إليه ، وأصبح سمائي وأرضي ، إليه أشكو وإليه وبه أستجير ، ومعه استأنست الخلوة.. صبر علي وتحملني ، ثم صبرتُ عليه وغرت منه غيرة التوأم من مثيله)[1] ، ويبقى التصارع كما تبقى المماحكة السردية في تغير وتبدل بين أحمد وشخصيته الأخرى قائلاً:

(- ما بك يا صاحبي اليوم تصب غضبك علي؟ اعترف أنك لا تستطيع التخلي عني.. ولولاي لما أصبحت رساماً وكاتباً تفد الوفود إليه. الخطوة الأولى التي يجب تجنبها يا صاحبي هي الافتراق عن بعضنا. والخطوة الثانية من منا يبدأ بالقراءة.

---

(١) الزمن المستحيل: ١٦٥.

– لا تنادني ب"يا صاحبي" ، أنا اسمي "أحمد" أيضاً لكني أحب اسم "عنقود" استجابة لرغبة "سحر" فنادني به كي نبقى أصدقاء ، وسنرى.

-سنرى ماذا يا عنقود

– سنرى من منا سينتصر على الآخر في النهاية.)[١] ، هذا التحريك المستمر الذي تحدثه الشخصية الأولى سيجد نتاجاً فعّالاً عند الأخرى (اهملتك كثيرا وتركتك تلهو على طريقتك ، ثم عدت إليك لأهبك صفة مني ، لم أفلح في ذلك لاختلافك عني في كل شيء. ترددتُ كثيرا في إعطائك اسمي.. أبتعد عنك ، فتقترب مني ، وتتشفى في انطوائي على نفسي ، إذ أنتهي إلى صمتي المقدر لي من الحياة. كنت تعارضني عندما أبدأ بالرسم.. وكنتُ أخشى عليك من هوسي. هناك أكثر من سبب يستدعي الانضمام إلى بعضنا.. وهناك أسباب علي تأكيدها لأثبت لأب تخلى عني أنه وأمثاله البؤساء ولست أنا)[٢].

ولعل هذا ما قاله أحمد عنقود عن أحمد: (إنما الفنان والكاتب هو "أحمد" الجديد بكم وبتكريمكم.)[٣] ، حين حقق فوزه بالجائزة عن معرضٍ أقامه ، وقد نتج ذلك عن رغبة حقيقية في ذات أحمد المعاق: (لن أظل بعد الآن في صراع بين الاستسلام والقبول بأمر الواقع.. أنا موهوب ونفوس الشر لا تعنيني.. أجل سأبدأ من اللحظة ليكون لي معرضي الخاص في العاصمة وروايتي وإن كانت هي مذكراتي)[٤] ، وأن أحمد أيقظني (ليزيح عني غيوماً هاربة ، أشياء تتكسر في صدري.. هزني بقوة لأمتطي أجنحة الوقت وأحلّق بأفكاري التي انطلقت عالياً في هواء صاف صاعد إلى أعماقي.

– ما الذي يتعين عليك فعله الآن يا أحمد؟ أنا لا أؤمنٍ بالعجز ، ولحسن الحظ أنني لا أطيقه إطلاقاً.

---

(١) **الزمن المستحيل: ٣٠– ٣١.**

(٢) **المصدر نفسه: ٣٣.**

(٣) **المصدر نفسه: ٤٨.**

(٤) **المصدر نفسه: ١٩٣.**

– قم واقرأ يا صديقي أولى ومضاتك)[1] ، وقد احتضن أحمد (الرواية بكفين مرتعشتين ، تنفس عميقاً وكأنه خارج للتو من صندوق ، شرع يقرأ مع نفسه سطراً ثم يتهجاه حرفاً حرفاً ويقرأ بتلعثم. استغرب من لغة المقدمة.. هي بصوت شخص آخر الآن.. قد يبدو مليئاً بالمفارقات لو بدأ ، وقد ينفصل عن ذاته ، ويتحول إلى ذات أخرى ، أو لا يدري ماذا سيكون وهو يهاجم نفسه شخصية ثانية)[2].

إنّ الفنان أو الكاتب استطاع أن يجسد ويشخّص فقد (اختصر القمع البشري بكل أصنافه في تلك اللوحة.. في البداية كانت الوجوه مشوشة ، ملساء مسطحة.. والعيون ممدودة طويلا كأنها تنوي الخروج من أطراف اللوحة ، والأنوف الطويلة جداً شوهت الوجوه. وجه واحد لأنثى تقف نهاية الرسم ، بدون ملامح ، مجرد جسد يوحي بأنوثة وفم كبير بأسنان طويلة ، على ثوبها رسم حرف "ما" أعوجَ وعدلاً ومقوساً ، ومنحنياً ليزين الثوب الأسود كله. وقفت أمامها طويلاً أحل لغزها ، مددتُ أصابع متمرددة إلى كلمة ما.. مسحت حرف الألف لتبقى الـ"ما" مبتورة. "سالم وحمامة".. عيون ، وأصوات متبعثرة وابتسامات مشوشة تلاحق بعضها وتعود أدراجها غير عارفة ماذا كان أو سيكون)[3] ، وهو يقول للأخرى(لو لم أكتشفك لما وصلت إلى ما وصلت إليه الآن)[4] ، وحينما يتحقق الهدف سيبقى الإنجاز ويغادر أحمد الذي كان محرّكاً لهذا الانتاج (كان "أحمد" يأخذ ركناً قصياً في القاعة.. لوَّحتُ له بإشارة وداع ، وبدا بناظري مثل شبح. تغيرت ملامح وجهه وكأنه يقول لي لا أستحقك... بدأ يضمحل شيئاً فشيئاً.. وبالتدريج اختفى)[5].

لقد رسمت الروائية شخصيتين لأحمد إحدهما المنكسرة الخائبة ، والأخرى المبدعة الصابرة ، وهي صورة يراد منها فرز رؤيتين مثّلا الوعي والتجربة الإنسانية

(١) **الزمن المستحيل: ٢٩.**

(٢) **المصدر نفسه: ٢٦.**

(٣) **المصدر نفسه: ١٩٦- ١٩٧.**

(٤) **المصدر نفسه: ٦٠.**

(٥) **المصدر نفسه: ٢٠٦.**

وكيف لها أن تثمر إذا ما تعززت بالإرادة والقدرة على التحقيق هذا التحريك المستمر سينتج تدافعاً في إنتاج رؤية بأنّ الحياة للروح الحية والفكر السليم: (كان كل شيء مقروناً باسمي حتى الهدية المقدمة من المديرة سميت هدية "أحمد" ، واليوم يوم "أحمد".. فاجأتُ "سحر" بصورتها وهي واقفة بجانبي ، رسمتها بالفحم تعبيراً عن اتحاد هذين اللونين.. أبيض الورق وقلم الفحم.. الظلام والنور ، كنتُ أنا الظلام وهي النور. رجعتُ إلى "أحمد" الأصل وليس الصورة.. أو "أحمد" المتَخيل من قبَلي "وسحر" ترافقني رحلتي القادمة هذه حكايتي. أنا "عنقود الأحمدي" نزيل دار رعاية ذوي الاحتياجات الخاصة.. أعلّم الرسم والكتابة ، وأشجع ذوي المواهب لأعينهم على تقبل الإعاقة برحابة صدر. (لقد طرتُ يا أبي بجسدي وروحي خارج العتمة)[1].

هذا النتاج الإبداعي الذي توصّل إليه (أحمد) سينتج عبر إرادة واعية مثلتها (سحر) وهي الملاصقة له على طول مسيرته الإبداعية ، وهي حافز مهم لزرع الثقة في ذاته على ضرورة الإجادة بمخبوآته الفنية ليعترف على لسانه: (تعانق صبرنا ليخلق فرحاً جديداً.. هي في البوح وأنا في الفن والإشارات. لذلك أعدّها الصفحة الأولى ، لأنها بداية حكايتها وذوبانها في روايتي)[2] ، وهي خلاصات فكرية تؤكد أن الإعاقة الفكرية هي أشدُّ ضراوةً على المجتمع من الإعاقة الجسدية ؛ ذلك أنّ المد الأول يسري على نهوض مجتمع كامل والآخر محدود المدِّ.

ويُلحظ أنّ الروائية (إنعام كجة جي) سعت إلى إثبات الهوية الإنسانية والوطنية وفضح الهويات الأخرى الدخيلة ومنها الأميركية في روايتها (الحفيدة الأميركية) التي جعلت إحدى شخصياتها الرئيسة (زينة صباح بهنام) تحمل جنسيتين أصيلة عراقية ومكتسبة أميركية فهي حفيدة أميركية لأبوين عراقيين وقد كان اختيارها لتكون شاهدةً حيّةً على الجرائم المرتكبة من قبل الاحتلال وبهذا فقد فضحت أفعالهم الخبيثة وكشفت عن نواياهم من جانب ، ومن جانب آخر أظهرت بشاعة نظام

---

(١) الزمن المستحيل: ٢٠٧.

(٢) المصدر نفسه: ٤٤.

استبدادي في موطنها الأصيل (العراق) ولاسيما أنّها إحدى ضحايا ذلك النظام بعدما هجّرها قسراً من وطنها حين سطت يده على أبيها جوراً عندما اعترض على نشرة أخبار مكررة ، فما كان من النظام إلا أن كسر أسنانه وقرض لسانه (قبل أن يضربوه ويبولوا عليه ويكسروا أسنانه ويسحبوا طرف لسانه بالكلابتين ويحرقوه بسكائرهم ، أجلسوه إلى الطاولة وهو عارٍ ، ونصبوا أمامه كاميرا تلفزيونية وأعطوه أوراقاً لقراءة النشرة. وكان الخبر الأول عن إعدام المذيع صباح شمعون بهنام شنقاً حتى الموت)[١].

وتبتدئ الروائية (إنعام كجه جي) البوح بالشجن العراقي الذي رافق حياتهم في حقبة ما بعد التغيير لتقول عن هذا الشجن بلسان ساردتها (زينة): (لو كان الشجن رجلاً لما قتلته بل لدعوت له بطول العمر)[٢] ، لتجعل ذاكرتها دستور هذا الشجن ولا سيما أنّ الساردة(زينة) قد تجنّست بالجنسية الأميركية ، وكانت دوافع الهجرة لأسباب سياسية وقهرية.

وقد نسجت الروائية من ذاكرة الشجن مساحةً ممتدةً تغور في عمق المعاناة العراقية وبطرق مختلفة ، وحتى تغطي أحداث تلك المساحة ، عملتِ على انشطار شخصية (زينة) الى شخصيتين تقومان بعملية السرد (أهرب منها وأرى ظلّها ورائي يلتصق بظلّي. يتطابقان فلا أعرف نفسي منها)[٣] ، الأولى (المترجمة الأمريكية) والأخرى (المؤلفة) المنحازة للهوية الوطنية التي توافقت مع الجدة (رحمة) هذه الجدّة مثّلت الذاكرة العراقية الوطنية ، ولاسيما أنّها تتمتع بمقدرة عالية من الحكمة ورجاحة العقل ، وهذا ما سيشكل صراعاً بين الجدة (رحمة) وحفيدتها (المترجمة) لتجعل الصراع يدور بين العقل والعاطفة ولم تستطع الروائية الإفلات من وضع حد بين علاقة الجدة(رحمة) وحفيدتها الاميركية ، وإنما جعلت الجدة تتوازن بين حدّي العقل والعاطفة في التعامل مع حفيدتها وهي تدخل عليها بمعية الجيش الاميركي ، إذ

(١) الحفيدة الأميركية: ٨٢.

(٢) المصدر نفسه: ٩.

(٣) المصدر نفسه: ١٠٣.

"تشكل ثنائية "العقل/ العاطفة" هاجساً جدلياً ومحنةً فكريةً في مخيلة الأدباء شعراءً وقصاصين نظراً لطبيعة التباين في صراع القوى بين هاتين القوتين ، قوة العقل وقوة العاطفة ، ولم يستطع أي اتجاه أو مذهب أو تيار حسم الأمر لصالح إحدى القوتين"[1] ، وكان اللابتوب مصدراً للتوثيق بين(المترجمة) و(المؤلفة) وكثيراً ما تزاحما على لوحة المفاتيح من أجل الكتابة والتدوين.

ويبتدئ الصراع السردي يتصاعد حين توقع(زينة بهنام) عقداً مع القوات الامريكية مترجمةً في صفوف الاحتلال الأمريكي للعراق بعد عام ٢٠٠٣م ويمرتب قدره (سبعة وتسعون دولار في السنة)[2] ، ومع مخصصات الخطورة يصل المبلغ إلى (مئة وستة وثمانين ألف دولار في السنة)[3] ، وحين تمارس عملها في العراق تبتدئ لحظة الصراع بينها وبين المؤلفة.

تشترك هذه المؤلفة في تحريك عملية السرد من خلال ممارسة الاستفزاز والتأنيب ، وبها يتم تصعيد حراك بنية النص الدرامي ، فهي الرقيب المشارك لكل خطواتها عبر مسيرة الأحداث ، كما وقفت بين المترجمة وبين جدتها(رحمة) لتشتد عملية الحوار بينهما ، تلك المؤلفة التي تصفها (المترجمة): (لا أرغب في الاستجابة لهذه المؤلفة اللجوج التي تزاحمني على الكومبيوتر وتجلس لصقي ، الكتف للكتف ، كأنني ثنائيّ يعزف ، مرغماً ، على بيانو واحد. إنها تريد أن ننقر معاً ، بأربع أيد وعشرين إصبعاً ، قصة الحفيدة الأمريكيّة العائدة إلى بيت العائلة في بغداد. وأنا لا أُريد هذه المؤلفة إلى جواري ، أدفعها عنّي وأتمرد على محاولاتها وأنقر على لمسات تمسح المكتوب على الشاشة. أزعجتني المؤلفة منذ أن رأيتها تدور وتناور وتفتعل المواقف لكي تكتب رواية وطنية على حسابي.)[4].

---

(١) المنطقية والحدسية في فضاءات الخطاب النقدي لدى جلال الخياط، مجلة الأقلام، د. نادية هناوي سعدون، ع٣، ٢٠٠٩م: ١٢٥.

(٢) الحفيدة الأميركية: ١٦.

(٣) المصدر نفسه: ١٧.

(٤) المصدر نفسه: ٣٤- ٣٥.

ويزداد شرخ الانشطار إلى مواجهة حقيقية في صراع بين المترجمة والمؤلفة لتقول المترجمة: (لن أستجيب لها. لتذهب مؤلفتي إلى حيث... بل إنني سأحرض جدّتي رحمة عليها أيضاً ، إنّ جدّتي امرأة تتمتع بالحكمة ولا تقع في الفخاخ السهلة)[1] ، هذه اللعبة السردية في المواجهة ستجعل مساحة الرواية تتسع لتضمين الأحداث وإشراك شخصيات أخرى في الحوار والمتابعة ، إنما هي إرهاصات سردية تبتدئ بالحوار وتنتهي بالتقاطع بينهما ، كما تضمنت الأدوار السردية بينهما حوارات ونقاشات (فتحت المؤلفة جارور مكتبها وألقت أمامي بمجموعة من الصحف وتقارير منظمات حقوق الإنسان. قالت لي:

- إقرئي (...)

-نعم. ما حاجتك لي ، بعد الآن؟ لديك أكداس من الوثائق لإكمال الرواية.

—لست أنا من يكتب بل رحمة. ألم تفهمي هذا؟)[2].

بل منحتها الحرية التامة في الكتابة لوصف مشهد اللقاء والحوار الذي دار بين (المترجمة) والجدة (رحمة) حين أرادت اللقاء بجدتها بمعية القوات الأمريكية التي تعمل معهم (تركت للمؤلفة أن تصف ، بأسلوبها المنمق ، ما دار في تلك المداهمة الشكلّية. قمت من أمام الشاشة وأخليت لها لوحة الأحرف ، أردت أن أتفرج على المشهد من خارج النص)[3].

وتستمر الأحداث وتتصاعد ذروة الصراع لتغطي مشاهد الانتكاسات في ظل وجود الاحتلال وما سبَّبَه من قتل ومداهمات واعتقالات وخراب ، ولعل ذلك ما أججته المؤلفة في ذات المترجمة(تعبتُ وتعب منّي الكومبيوتر. ضاق بطباع المؤلفة)[4] ، حتى تصل المترجمة إلى ضرورة الانحياز للهوية الوطنية فلم تجدد العقد مع القوات الأميركية(اليوم هو الخامس والعشرون من آذار ٢٠٠٨ التاريخ مكتوب على الزاوية العليا

---

(١) الحفيدة الأميركية: ٣٦.

(٢) المصدر نفسه: ١٠٣.

(٣) المصدر نفسه: ١١٢.

(٤) المصدر نفسه: ١٩٣.

للشاشة انتهى عقدي مع الجيش ولم أُجدّده)[1] ، وتعلن استسلامها للمؤلفة بعدما سجلت المؤلفة اندحاراً للحفيدة وهي(تشرب نخب انتصارها على الحفيدة الأميركيّة)[2] ، ذلك لأني(بائسة أنا. طاولة زينة مقلوبة ، مشروخة المرآة. أضحك من قشرة القلب بإيجاز وبلا كثير حبور)[3] ، فقد (عدت من بغداد خرقة معصورة من خرق مسح البلاط)[4] ، (أقرُّ بأنني عدت مقهورة ، محملةً بحصى الشجن)[5] ، ولكنها ربحت بقاء الهوية الوطنية.

هذا الصراع إنما هو صراع بين ذاكرة تمثل الإرث العراقي متمثلة بالجدة(رحمة) وبين حفيدة تمتلك إرثاً لحضارة عريقة وأخرى دخيلة ليتشكل الصراع بينهما لتنتهي الرواية فيما بعد برجوح الكفة الوطنية وأهم ما استخدمته في هذه التقنية أنها تريد نقل الذاكرة إلى ذاكرة أخرى حتى لا تذهب تلك الذاكرة العملاقة إلى التلاشي من دون الإفادة منها في الحياة ، ولا سيما أنّها تملك مفاتيح ناجعة وصحيحة ، ولهذا فهي اقتنعت بأن ذاكرة جدتها هي الأصح للحفاظ على الهوية الوطنية والإنسانية بعدما اعترفت بفشلها في أن تجد حياةً أفضل من حياة جدتها ، وعملية نقل الملفات أو الذاكرة هي عمل حاسوبي: (أضع إصبع "اليو. اس. بي" على صدغ جدّتي رحمة وأنقل ذاكرتها إليها. ثم أضع الإصبع نفسها لصق صدغي وأنقر على الإرسال. يتحوّل خزّان تجاربها إلى جمجمتي في ثوان. كيف يسمّون هذا الاختراع بالعربي ... مفتاح نقل الذاكرة)[6] ، ولذا فهي قد قتلت المؤلفة التي كانت تزاحمها وتشوش عليها وهي تدمج بين فكرين ، وإنما هي نهاية حقيقية لممارسة دورين في الحياة ولا بدّ من اختيار الطريق الأمثل (دبّرت للمؤلفة لغماً ودفعتها إليه. تخلصت منها لكي لا

---

(١) **الحفيدة الأميركية: ١٩٢.**

(٢) **المصدر نفسه: ١٩٣.**

(٣) **المصدر نفسه: ٩.**

(٤) **المصدر نفسه: ١٠.**

(٥) **المصدر نفسه: ١٠.**

(٦) **المصدر نفسه: ١٩٣.**

ترى مقتلي. جلست وحيدة ، أمام الشاشة ، أختم حكايتي)[1] ، وجعلت من شخصيتها تذوب في شخصية جدتها ، وبهذا تختفي المسافة بين الواقع والطموح وتنتهي لعبة الإيهام بعد حصول القناعة ، إنها تراجيديا عراقية من التحولات والأوجاع ، إذ اشتملت اللعبة السردية على التوتر الدرامي القائم بين الأسئلة الموجهة وبين تدوين الأجوبة على الشكل غير المباشر ، فهي أسئلة مبثوثة في مبنيات النص الروائي تتمثل أجوبتها في عرض مجريات الأحداث ، وهذا ما يعزز الجانب الإيجابي للساردة من خلال تسليطها الضوء على الانتهاكات وفضح المسكوت عنه ، فهي تمتلك أصالة عراقية وثقافة غربية دخيلة ، وبهذا فقد قالت بهويتها الوطنية التي ختمت بها روايتها: (أقول مثل أبي: شُلّت يميني إذا نسيتك يا بغداد)[2] ، من خلال عدم التستر على قتلى الاحتلال وذكر خسائره كما أشادت بإنجازات المقاومة ، وهي تذكر الهلع والخوف في صفوف المحتل هذه التوجهات التي قامت بها تثبت وجودها في قبالة خذلان المؤلفة وبطلان الدعاوى والتهم التي توجهها لها مما يعزز دور الشخصية الرئيسة (زينة).

لقد أضمرت الروائية إدانة واضحة للاحتلال من خلال تقديم محاكمة سردية نتجت عن صراع حقيقي بين الشخصية الرئيسة(زينة صباح بهنام) التي انشطرت إلى شخصيتين ، وكانت تتحاور معها مباشرةً وتتقاطع معها غالباً من خلال تقريعها والعمل على إدانتها لكونها مترجمةً مع القوات الأميركية المحتلة لبلدها العراق ، ولا سيما أنّها من جذور عراقية ومن أبوين عراقيين آشوري وكلدانية ، كذلك فقد تربّت في حجر جدتها (رحمة جرجس الساعور) التي مثّلت ذاكرة العراق الحضارية والوطنية ، وهي الساعية لغرس تلك القيم في ذوات الأبناء والأحفاد ، وبهذا سيشتد الصراع بينها وبين حفيدتها (زينة) ، وتأخذ تلك المحاكمة طابعاً تشويقياً تدفع بالقارئ إلى متابعة سير إجراءاتها وهي تعرض الخفاء والتجلي بين المخبوء والمعلن من تشظيات الدمار التي نتجت من الاحتلال الأمريكي وما خلفه من ويلات متتابعة.

---

(١) الحفيدة الأميركية: ١٩٤.

(٢) المصدر نفسه: ١٩٥.

إنّ خلق هذا الانشطار في النص الروائي إنما هو ضربٌ من الوعي القائم على تبادل وجهات النظر وتعدد الآراء ، ولعل من الأمور الثابتة ارتباطه بغايات أو مقصديات حياتية ، إذ تحتاج الروائية إلى عرض ثنائية الخير والشر وثنائيات أخرى يجسد ادوارها هذا الانشطار ، فضلاً عن غايات فنية تكون نتيجةً لنمط ذلك الوعي وتمثلاته.

الخاتمة

في ظل تحديات فنية أفرزتها المرحلة الأدبية بعد عام ٢٠٠٣م ، احتكمت النصوص الروائية النسوية للطرح الإبداعي وإلى التجارب التنظيرية والتطبيقية التي تسيدت المشهد الروائي العراقي ، ولأن التجريب يُعد عنصراً تأسيسياً في الأبنية الثقافية السابقة واللاحقة ، بل هو من المرتكزات المهمة للنصوص الروائية العراقية النسوية ، التي حققت من خلاله مساهمات جادةً في مشروعها الثقافي ، وبهذا انتهت جهودها إلى المحاورة والمناقشة والانفتاح في المجال المعرفي ، وهي تستفز ذاكرة الكلمات وحمولاتها الثقافية في خلخلة الأنساق المهيمنة و(التابوات) القَبْلية فكرست قوة الإنجاز عبر وعي مميز زاخر بالتجريب.

واستطاعت أن تتخلص من تأثيرات الخطاب الذي يحاصر نتاجها وتجربتها من خلال الوعي الكتابي في طرح الموضوعات الثرية بالرؤية والتقنيات ، ولذا انطلق مشروعها في نهضة فكرية تبتدئ بالكتابة وتنتهي بالمعرفة ، من أجل مد القاعدة الرصينة لها ، وصولاً إلى قمة الهرم في تدرجها والحصول على معطيات ناجعة ، واعلنتْ تواصلها مع الآخر لتعلن موقفها الثقافي ولحظتها الإبداعية الناجزة بعدما أرادتْ لنتاجها أن يتخطى الراهن كماً ونوعاً ، وكان عبر مؤشرات فنية ، وقد أخذت تلك المؤشرات والوقائع الأدبية تدل على قوة الزخم الإبداعي النسوي ، وغدا التجريب النسوي ظاهرةً ثقافيةً تستحق الوقوف عندها ، بوصفها خطوةً جادةً ومتميزةً في المسار الأدبي.

أما أهم النتائج التي يمكن تحديدها على وفق ما تمخضت عنه الدراسة فيمكن إجمالها بما يأتي:

- كان الوعي الفني شاخصاً في الروايات العراقية النسوية بعد عام ٢٠٠٣م ، فبعض الروايات وإن جنحت إلى أحداث ما قبل ٢٠٠٣م وتضمنت موضوعات سياسية أو اجتماعية لكنها لم تلغِ خصوصية ذلك الوعي ، كذلك أنّ الاحجام عن تلك الأحداث يسبب قصوراً في المعالجة فضلاً عن اقتطاع النص عن جذوره الاجتماعية والسياسية والتاريخية من جهة ، ومن أُخرى فهي تبتغي زحزحة التراكمات الاجتماعية والتاريخية والثقافية المكرّسة ضدها ؛ لأنّ التحرر من تلك التراكمات يمنح تطوراً للرواية ، فضلاً عن أنّ هذه الموضوعات هي جزء من العمل الروائي وليس الغاية بذاتها.

- إننا نشهد تحولاً انطوت عليه المتون الكتابية النسوية على اختلاف توجهاتها ، وهي تمارس أدوارها بدقة تدل على الاحتراف والصنعة ، وانتجت مرجعيةً ثقافيةً ارتبط وجودها بالتراث الفكري للرواية ، فضلاً عن المرجعية الثقافية الفكرية في المنظومة الروائية ، وقدمت رؤيةً فنيةً بثتها في خطابها وأجملتها بالبحث عن الحضور المعرفي ، ولا سيما أنّ رواياتها قد اقترنت بفلسفةٍ ومعرفة وأثبتت التجارب الروائية النسوية مقدرتها وتمرسها في السرد الروائي ، وأنّ الرؤية النسوية لا تستقر بحدود صارمة أو الخوض في جانب واحد ، وإنما تنوعت استراتيجياتها التي شملت تصورات الرواية ووعيها ، ولم تقتصر على النظر في زاوية محددة ، بل هي متعددة النظر المعرفي لخلق مساحات إضافية تمتاز بالسمة المعرفية ، أخرجت الاستقصاء إلى استدلال ، من دائرة التفسير إلى الحاضرة ، لتمثل انفتاحها للفكر لترصين وجوده ، وإنضاج معطياته ، وعكست خصوصية النص الروائي بإثارة النقاش والجدل الذي يلبي الهدف المعرفي والثقافي.

- كشف المتن السردي النسوي عن تعالق حواره مع الصمت لإظهار المضمر والمغيّب فضلاً عن جعلها موضوعةً مهمةً ؛ لأنّ الصمت في الرواية يتحول إلى حقيقة دالة ، وتتشكل منه علامات جديدة وفاعلة على امتداد النص الروائي ، وهذه التشكيلات الفنية تتضافر عبر تشكيلات إيحائية يكون الصمت قوتها الإيحائية ، فهو

وعي ناطق يختزل مساحات حوارية في إطار مكثّف ، وجددت الروائية الصمت الثائر الذي يغرس أثره في الوجود ، والذي سيجدد صداه في منعطفات مهمة في الحياة الإنسانية ، ممّا يستوجب الالتفات إلى مضامينه والأخذ به والتأسيس له عند الحاجة ، ومثل هذا الإجراء يمكن أن نلمحَ فيه وعياً ذاتياً للروائيات عبر تمظهر كشف عن الرؤية الذهنية لها ، ولذا كان المشهد طافحاً بجدلية الصمت والحوار تلك الثنائية التي تعطي للنص قوةً معنويةً من المماثلة والاختلاف.

- ومن الموضوعات التي وسمت التجربة الروائية وكانت شواخص دالةً على تجاوز المألوف هي الفانتازيا ، لذا نجحت الروائية في أن تجعل الشخصية الفانتازية القطب الذي ينطلق منه الحدث فوق الطبيعي ، كما منحتها بعض الخصائص والطبائع التي تشترك فيها مع الشخصيات لخلق واقع يثير الانتباه من خلال الشخصية الروائية ، وعملت الروائية على تطعيم كتابتها الروائية بالفانتازيا لتجسيد الواقع والاستغوار فيه والإحاطة به ، من هذا فقد عقدت تفاعلاً بين الشخصيات الواقعية والفانتازية لبلورة رؤية الرواية ، كما رفدت العمل الأدبي بالمزيد من الرؤى الإبداعية ، واستطاعت أن تكشف عن مخبوءات الواقع والتعبير عن مآلاته ، باللجوء إلى الإيهامية والغرائبية ، وحققت الهدف الفني في عرض الفكرة الروائية بجعل الشخصيات الروائية تحمل سمة التحول وبخلق موازنةٍ فنيةٍ بين الشخصيات الواقعية والشخصيات الأخرى.

- ومن الرؤى التجريبية التي استعملتها الروائية لبلورة تلك الفكرة هي انشطار الذات الساردة بفعل مؤثرات الحدث ، وإجراء تعويمٍ زمكانيٍ يضفي تقدماً في منهاج سيرورة ذلك الحدث ، ليكون أكثر ملاءمةً لواقع يمتدُّ فيه الاضطهاد ، إذ أجرت الروائية أحداث روايتها عن واقعٍ يُعرفُ بالبؤس والحرمان لكنها قصدت تعويماً مكانياً متشاكلاً مع الزمن ، إذ لم تحدد زمناً معيناً ولا مكاناً دالاً حتى يمكن أن نتبين وجود هذا الحدث في المكان والزمان المعينين ، وركزت الروائية على الزمن النفسي ، وعدّته الزمن الوحيد الذي يغطي مساحتها الروائية ، ومما يؤكد هيمنة الزمن النفسي أن أغلب الروائيات قد أنشأن تحولاً في الزمن العام ، ليكون المقياس الأوحد

لشخصياتها الروائية هو الزمن النفسي بآلامه وأوجاعه ، ليتم معرفة التفصيلات الحياتية المعروضة للمكونات السردية ، وتتضح تلك للمتلقي ، وتتيح له فرصة تعرف مؤثراتها وما نجم عنها ، وهو القادر على تجسيد الأبعاد النفسية لساردتها وما يحيط بها.

- استدراج أمكنة مغيّبة وإحضارها في المدونة الروائية النسوية ، إذ من الرؤى التي قدّمتها الروائية هي تفكيك مقولة الزمكاني وارتباطهما ، فالمكان الحديث يعاني من عبءِ الزمن وثقله ، وشحن المكان بقيم إنسانية وتأطيره زمانياً وجعله حدثاً متحركاً ، وتضع تلك الروايات القارئ في فرصة جديدة للقراءة ، ولا سيما أنّ النتاج العراقي النسوي قد نجح في إزاحة الارتياب ، وأثبت وجوده في تقديم المشهد النسوي ومتطلباته ، وبحث عن مجموعة من الاجتهادات لتعزيز الدور الروائي ، منها جعل مناطق دائمة لإقامة القارئ في بنية النص الروائي ، ليتسنى له الإقامة والتفاعل لإعطاء فرصة أكبر للاستقراء والنظر.

- احتكمتْ خلخلة العلائق المنطقية بين عناصر المكون الروائي لغايات فنية وجمالية ، ونتيجة انتقال الأمكنة في الذات الإنسانية وتحولها ، فضلاً عن جغرافية المكان التي أصبحتْ بفعل الحروب وما بعدها معرضة للمسح الإنساني ، لذا كانتْ تلك الأمكنة مجزّأة على وفق تقسيم ديموغرافي ومعزولة بحدود وهمية ومفترضة لانعدام التعايش الإنساني فيها ولإحاطتها بالإيهام ، من خلال الإحاطة بحيثياته ومحدداته ، وقدّمته بعض الروائيات على أنه دالة متحركة ، ودعتْ في عملها إلى إعادة إنتاجه فنياً ، في استجابة جمالية تستنطق المحتوى السردي وتعبّر عن مضمونها فيه.

- شكلّت المنظومة المعرفية المتن الأوفر في تشكّل خطابها الروائي ، والتأسيس لبدايات تترشح عنها تمظهرات فنية انطلاقاً من خصوصية الأداء الروائي ، وهي تنزع في مضمونها إلى تكسير انسيابية السرد التقليدي في إيراد الأحداث وتضمين مواقف الشخصيات ، والعمل على انفراط الحبكة لتكسير تصاعد الأحداث وإعادة إنتاجها ، والعناية الانتقائية بالنسيج الروائي ، كما أرادت لتجريبها أن يشهد استيعاباً فاعلاً يثير ويحفز المدركات للمتلقي من خلال التعامل مع الخزين المعرفي له ، ومما دعم الجهد الروائي النسوي الاكتشافات الفكرية التي استثمرتها الروائيات في البنية الروائية.

- لقد خاضت موضوعاتها في الحاضنة المعرفية ، وراحت أصداء هذه الموضوعات تستمد نسغها من العامل الفكري للمرأة العراقية ، كما تطلّبت أفكارها من القارئ وعياً معرفياً موضوعياً قائماً على التحليل والتفسير والإيضاح ، وهي تقف على العديد من الأسئلة والقضايا ، وقد أفردت الكتابة النسوية لذلك محاورَ عديدةً تطرقت فيها إلى شتى القيم الفكرية والاجتماعية والإنسانية ، ولم تنأ الروائية بنفسها عن تلك الاضطهادات والانتهازيات ، التي حاولت قمع حركتها ، وتحجيم نتاجها ، وتسوير معرفتها ، وبهذا أرادت أن تؤسس الروائية في رواياتها لفرضية إنسانية وتقنّن المكتسب المعرفي ، وتقدّم الفرضيات والإيحاءات والمعطيات التي تقدّم العامل الفكري وترتكن للخطاب الإنساني ، وهي تدفع إلى الكثير من التفكير الذي يفسح المجال للإنتاج المعرفي الذي ينتجه الرجل/ المرأة حتى يشغل مساحةً جديدةً في المشهد الفكري والثقافي ، وبهذا الوعي المتحرر من التأثيرات الذاتية ستكون الرؤية موضوعية.

- ومثلما انطوى مشروعها الروائي على إقامة حكايات محورية في النص الروائي ، تتفرع منها حكايات صغيرة تمهّد لحكايات رئيسة ، كذلك أقامت تناسلاً لسرد داخل آخر في الرواية (ميتا سرد) وجعلت الإطار السردي مرناً في إقامة مسحة السرد الحقيقية ، وتلاعبت في توقف المشهد الحكائي داخل بنية السرد ليكون الدور إلى مشهد آخر ، مما يعزز الخطاب الروائي بالمتعة الحكائية وبالمشاهد الأخرى التي تتراخى وتتجلى اللعبة الروائية في ملخصاتها ، فقد أقامت الروائية موقعاً حكائياً فنياً يغذّي المفاصل الروائية ، ويقدّم معالجات تؤثث الفضاء الروائي بمشاهد مكثفة و مختزلة ، وبأفكار متنوعة حتى تغطي مجمل الوقائع التي استمدت وجودها من الواقعية ، وحينما فاضَ منتوجها الحدثي ، ما كان من الروائية إلا أن ترتق الحياة المتهرئة من خلال نسج حكايات لها حضورها المتميز ، وتعمل على الشد والجذب لإنتاج مفارقة خارج المحددات الفنية.

- ومن الآفاق التجريبية التي ارتادتها الروائية العراقية فتح أفق للتراسل والحوار ، والدعوة إلى التنافذ بين الفن التشكيلي والرواية وبين الموسيقى والسرد ، لتأخذ الرواية النسوية طابعاً فنياً متشكلاً من التمازج بينهما ومطعّماً بين البصري

واللفظي في الرواية ، وقد وجدت التقنية طريقها نحو المضامين الروائية من خلال رفدها بالرؤية السينمائية ، أما الخطاب فقد تحرك في اتجاه كشف النقاب عن الوعي ، كما أرادت أن تدين سلسلة الفكر الجامدة التي وقفت عند حدوده الضيقة وضرورة تخلصه من تبعية التدني الذي بقي مكرساً لحالات التخلف ، ولذا فاللجوء إلى المناقشة الموضوعية تبدد جوانب المشكلة وتستطيع تحرير الوعي عبر الممارسات الجادة ، لتشكيل السرد بالصورة الفنية والسينمائية ، وتوثيق الأحداث بالريبورتاج الصُّحُفي الذي تنعكس في مضماره رؤى فنية.

- انطلقت أغلب المناقشات في الروايات النسوية عبر منطلقات تستند الى الدليل والحجة لترصين الحوار مع الآخر ، وليكون الخطاب الروائي أكثر ترسيخاً للحقائق ، فكانت ترتكز الروايات النسوية على منهاج الفكر الفلسفي لمناقشة القضايا الإنسانية وسحب المتلقي إلى ماوراء المعاني ، ومن هذه الارتكازات ما كان عبر الأسطورة التي تحتفظ بموجودات إنسانية وذاكرة حضارية مكتنزة بالحجج والبراهين ، فكانت كاشفة للمغيّب وموضحة للملتبس ، فضلاً عن ذخيرتها المعرفية والفنية والتراثية والثقافية ، وللأسطورة امتداد حي في ضمير الأمم والشعوب وما زالت تحفّز فيهم التذكار ، ولأن الأسطورة مصدرُ الإبداع ، فقد أرادت بهذا الاتكاء على الأسطورة إظهار أمور عديدة منها: تطعيم النص السردي وتخصيبه بالأسطورة ، وإثبات فعالية هذه الأسطورة ، ولا سيما أنّنا نجد مصداق ترجمانها عن واقعنا الحياتي والإنساني والاجتماعي ، كذلك تبيان التكثيف السردي الذي اختزنته الأسطورة ، وقد أكدتِ تأثير(اللا محتمل) في الوعي الممكن لتجاوز الراهن.

- إن الروائية العراقية ضمّنت رواياتها الرؤى والأفكار الفلسفية ، وكانت القاعدة الرصينة التي اتجه منها هرم الرواية الفكري والفلسفي ، لتكون عامل ديمومة تدفع بالنتاجات إلى مزيد من الحيوية ، كما تسبغ عليها طابع الخلود المعرفي ، وقد لاحقتِ تلك الروايات بالإيضاح والتفصيل ، كما توزّعتِ بعض رؤى التشذير الفلسفي على مفاصل الرواية العراقية النسوية ، وكانتِ على شكل لمحات تعاضد الفكرة الروائية ، أمّا بعض الروائيات فقد أقمن تشذيراً فلسفياً ، وارتكزتِ رواياتهن بمجملها على ذلك

الفكر الفلسفي الذي يسبغ على الرواية طابعاً معرفياً ، وقد اردفنَ نسيج السرد بسلطة الأسئلة التي تركز على إيقاظ الجانب المعرفي ، وتنشيط المدركات الحسية ، لتتعزز المشاهد بالتحولات الفكرية.

- لقد أقامت الروائية تجديلاً حكائياً قائماً على الجدة والابتكار والإضافة ، في صيغة سردية تهيمن على مضمون النص ، وتقيم معه حواراً جاداً يُفضي إلى رؤية ، وكرست خطابها الإنساني بالمحبة بوصفها الدال إلى عالمه ، إمّا بلجوئها إلى المعادل الموضوعي ، أو الاتكاء على الموجودات الأخرى ، بسبب تعثر الخطاب الانساني ، وقد ارتبطت هذه المقاصدُ بظروف اجتماعية وسياسية ، ويتم التوسل فيها بوصفها بلاغة جديدة للمقموعين والمهمشين من أجل التهذيب الأخلاقي ، والإصلاح الاجتماعي ، وخطوة لولادة فكرية تطمح من خلالها للتغيير عبر طرح آخر.

- إنّ التحول الذي أقامته على مستوى الشخصيات في الرواية ، هو جعل الشخصيات النسوية فاعلةً في النص الروائي ، وجعلتها ساردة بذاتها لكونها حاضرةً وعلى المستوى الفني والاجتماعي والإنساني ، وأنّ الحياة لا تكتسب معانيها الجوهرية إلاّ من خلال الركون التام إلى القيم الإنسانية الهادفة ، لا إلى التمييز الجنسوي.

- ومن فضائل التجريب الروائي الجديد التركيز على الهامش ، وبهذا سينفتح الأفق الروائي لمزيد من الأسئلة والأفكار ، ليشكل في عمقه قطيعةً مع الإفرازات الروائية التقليدية ، وهو تطور يطرأ على مستوى السرد الروائي الجديد ، وحتى تُثبت الروائية هشاشة تلك السلطة وخواء استراتيجياتها الموهومة ، فقد عرضت الدلائل والإثباتات في سرد روائي مستفيض ، وقد لجأت عبر الكتابة إلى سحب القارئ إلى ضرورة معاينة الحقائق المحجوبة بغطاء تلك السلطة ، والوقوف على مناهل الإبداع بدلاً من العزوف عنها ، ودعته للاطلاع على رؤية الروايات النسوية ، التي تم إنجازها وتشكيلها على أسس فكرية ونظرية.

- إن ذاكرة الحرب وما خلفته من ويلات ودمار وترمّل قد ألقى بظلاله على المرأة فضلاً عن الذكريات المؤلمة التي تّرسخت في عمق خيالها وذاكرتها ، فهي وإن التمست من الآخر بعض المشاهد التي ذكرها الباحث إلا أنّ المشاهد المؤلمة التي

خلّفتها الحرب أكثر روعاً من الحرب ذاتها ، والآثار التي نجمت عنها أفضع مما جرى في الحرب نفسها ، كذلك فقد تحوّلت الحروب إلى ويلات متنوعة واختفت متشظياتها في كل مدن البلاد بألوان مختلفة ، ثمَّ إنّ مشهد الحراك الحربي مازال مستمراً ، والحرب لم تنتهِ ونتائجها أصعب من الحرب نفسها ، ومشاهد الحرب والقتل صور حيّة وهي لاتخفى على الجميع ، فكيف تغيب عن المرأة وهي الأم الثكلى والوارثة لليتم والترمّل! ، لذا فهي وإن لم تأخذ محوراً معيناً ؛ لكنها بسطت نفوذها على أغلب المحاور.

- لقد شكّل محور الجنس في النصوص السردية النسوية إدانات واحتجاجات ، كشفت تعسف الآخر ، وأفصحت عن الاضطهاد الذي يُمارس ضد المرأة ، وأوضحت كتابتها أنها تسير في فضاء المعرفة.

- ومن الجدير بالذكر أنّ النصوص العراقية النسوية قد حفلت بالموسيقى لتنوع استعمالها ولتعالقها بالروح فضلاً عن إرثها التاريخي ، وتُعد الموسيقى ظاهرةً في النصوص السردية النسوية ، وقد توزّع وجودها برؤى متنوعة ، فمنهن من كرّستها عبر إشارات دالة عليها ، بل من الروائيات من رأت أن حضور الموسيقى في رواياتها ضرورةٌ معبرةٌ عن الحدث ، وعن الشخصية وأخرى عن الزمان لملامستها للروح الإنسانية ومدى تعالقها معها ، ولها وجود تاريخي وقد اقتربت تلك النصوص السردية من إثبات ذلك عبر إيضاحات متعددة كشفت عن التحول الذي تختزنه الموسيقى وهي تشخص الفعل الإبداعي وأثره في الذات الإنسانية ، ودخلت مشغل التجريب موضوعةً محوريةً فكريةً- جماليةً تحفز على المتابعة بما انطوت عليه من أهمية.

- سعت الروائية العراقية إلى تأكيد هويتها ، وكانت تلك الهوية متوزعة بين هوية الذات التي انضوت تحت الهوية الإنسانية والهوية الوطنية ، فقد أثبتتِ هوية الذات من خلال ما أنتجته من إبداع كان دليلاً على قدرتها وبما عززته من خطاب كان شاهداً على رؤيتها ، أمّا فيما يخص هويتها الوطنية ، فقد تنوعت الانتماءات لديها عبر الإشارة إلى الوطن مباشرة ، أو بالرمز إليه أو عبر إشارات أخرى ، كما نشطت لديها تأكيدات معرفية تندمج مع الخطاب الإنساني لبلورة إصلاحات جادة تعمل

على التعايش السلمي الإنساني والوطني في خطوات سابقة ترتكن إلى الهويتين الإنسانية والوطنية ، هذا التعالق بين الهويتين يفضي إلى انفتاح الإبداع من دون تحييد ، كذلك يجعل الخطاب يبحث في مناطق واعية ، وهو ما بحثت عنه الروائية وهي تفتش عن الهوية الرافدينية السومرية الآشورية البابلية الكلدانية في حاضنة العراق ، حتى يتسنى للخطاب الإنساني أن يوظف مساره نحو الإبداع ويخوضَ في الممكنات الإبداعية ، وبهذا فقد كرّست الهوية الأنثوية خطابها وهي تشيّد نفسها ، وكانت ثيمةً موزعةً في بنيتهنَ الروائية ، وقد تنوّع طرحهن لتأكيد تلك الأهمية ، بل ظلت تلاحق مفرداتها بشكل متكرر ، وفي أكثر من موضع سردي.

المصادر والمراجع

اولاً: القرآن الكريم.

ثانياً: الروايات

- الأجنبية، عالية ممدوح، رواية، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط١، ٢٠١٣م.
- تحت سماء كوبنهاغن، حوراء النداوي، رواية، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠١٠م.
- حاموت، وفاء عبد الرزاق، رواية، مؤسسة المثقف العربي، العارف للمطبوعات، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠١٤م.
- حديقة حياة، لطفية الدليمي، رواية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠٤م.
- الحفيدة الأميركية، إنعام كجه جي، دار الجديد، بيروت، لبنان، ط٢، ٢٠٠٩م.
- الزمن المستحيل، وفاء عبد الرزاق، رواية، مؤسسة المثقف العربي، العارف للمطبوعات، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠١٤.
- سيدات زحل، لطفية الدليمي، رواية، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ط٢، ٢٠١٢م.
- صخرة هيلدا، هدية حسين، رواية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠١٣م.
- الصمت، إلهام عبد الكريم، رواية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠٦م.
- الصَّمتُ حينَ يَلهو، د. خولة الرومي، رواية، دار المدى للثقافة والنشر، بغاد، ط١، ٢٠٠٤م.
- الصندوق الأسود، كليزار أنور، رواية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠١٠م.
- طشاري، إنعام كجه جي، رواية، دار الجديد، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠١٣م.
- على شفا جسد، رشا فاضل، رواية، مؤسسة شرق غرب- ديوان المسار للنشر، ط١، ٢٠١٢م.
- غايب، بتول الخضيري، رواية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٤، ٢٠٠٩م.
- غرام براغماتي، عالية ممدوح، رواية، دار الساقي، بيروت - لبنان، ط١، ٢٠١٠م.
- ما زلت أحيا، إيناس أثير، رواية، دار الحكمة للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١٣م.
- مطر الله، هدية حسين، رواية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٨م.

- منازل الوحشة، دُنى غالي، رواية، دار التنوير للطباعة والنشر، بالاشتراك مع دار محمد علي للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠١٣م.
- نزيف، أميرة فيصل، رواية، دار عدنان للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد، ط١، ٢٠١٤م.
- هروب الموناليزا، بلقيس حميد حسن، رواية، دار ميزوبوتاميا للطباع والنشر والتوزيع، بغداد، ط٢، ٢٠١٤م.

ثالثاً: الكتب

- آفـاق الـرواية، ((البُنية والمؤثرات))، د. محمد شاهين، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م.
- آفاق في الأدب والنقد، د. عناد غزوان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٠م.
- أدب الفانتازيا: ت.ي. ابتر، تر: صبار سعدون السعدون، دار المأمون، بغداد،١٩٨٩م.
- أسئلة الرواية أسئلة النقد، محمد برادة، شركة الرابطة، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٦م.
- استعمالات الذاكرة في مجتمع تعدّدي مبتلى بالتاريخ، د. نادر كاظم، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ٢٠١٣م.
- أسطورة الأدب الرفيع، د. علي الوردي، دار كوفان، لندن، ط٢، ١٩٩٤م.
- الأسطورة وعلم الأساطير عن الموسوعة البريطانية، تر: عبد الناصر محمد نوري عبد القادر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦م.
- اسلوبية القصة، دراسة في القصة القصيرة العراقية، د.أحمد حسين الجار الله، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠١٣م.
- إشكاليات فلسفية معاصرة، مجدي ممدوح، دار الشؤون القافية العامة، ط١، بغداد، ٢٠١٣م.
- الاغتراب في الشعر العراقي في القرن السابع الهجري، د. أحمد علي إبراهيم، ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠١٣م.
- الإغتراب في الفن دراسة في الفكر الجمالي العربي المعاصر، د. عبد الكريم هلال خالد، منشورات جامعة قار يونس، بنغازي، ليبيا، ط١، ١٩٨٨م.
- إنتاج المكان بين الرؤيا والبنية والدلالة، د. محمد الأسدي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ٢٠١٣م.
- الأنثى هي الأصل، نوال السعداوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٤م.
- انفتاح النصّ الرّوائي النصّ والسياق، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، ط٣، ٢٠٠٦م .

- أنماط الرواية العربية الجديدة، شكري عزيز الماضي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ٢٠٠٨م.
- الأنوثة الساردة، قراءات سيميائية في الرواية الخليجية، رسول محمد رسول، دار التنوير للطباعة والنشر، لبنان، بيروت، ط١، ٢٠١٣م.
- الأهوار حضارة سومر، جنائن الماضي.. سحر الحاضر، مهدي الحسناوي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط٢، بغداد، ٢٠١٣م.
- بداية النص الروائي، مقاربة لآليات تشكّل الدلالة، د. أحمد العدواني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، ط١، ٢٠١١م.
- البداية والنهاية في الرواية العربية، عبد الملك أشهبون، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠١٣م.
- بناء الرواية، د. سيزا قاسم، مكتبة الأسرة، القاهرة، ٢٠٠٤م.
- بنية الخطاب الروائي، دراسة في روايات نجيب الكيلاني، د. الشريف حبيلة، عالم الكتب الحديث، اربد- الأردن، ط١، ٢٠١٠م.
- بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٠م.
- بويطيقا الثقافة نحو نظرية شعرية في النقد الثقافي، د. بشرى موسى صالح، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠١٢م.
- تأملات فلسفية، د. ناجي التكريتي، دار الشؤون الثقافية العامة، الموسوعة الصغيرة، بغداد، ٢٠٠٨م.
- التجربة الروائية في العراق في نصف قرن متابعة تاريخية وتحليل موجز لأبرز المحاولات الروائية من ١٩١٩ إلى ١٩٦٥، د. نجم عبد الله كاظم،الموسوعة الصغيرة، دار الشؤون الثقافية العامة،١٩٨٦م.
- التجريب في القصة العراقية القصيرة حقبة الستينات حسين عيال عبد علي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠٨م.
- التجريب وتحولات السرد في الرواية السورية، محمد رضوان، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠١٣م.
- التحليل البنيوي للقصة القصيرة، رولان بارت، تر: نزار صبري، مراجعة د. مالك المطلبي، الموسوعة الصغيرة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦م.
- تحليل الخطاب الروائي (الزمَن – السَّرد – التبئير)، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، ط٤، ٢٠٠٥م.

- التحولات في الرواية العربية، نزيه أبو نضال، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،الاردن، ط١، ٢٠٠٦م.
- تحولات النص السردي العراقي، عبد علي حسن، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠١٣م.
- تشظي الزمن في الرواية الحديثة، د. أمينة رشيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م.
- تقنيات السرد في روايات نجم والي، أحمد عبد الرزاق ناصر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠١٥م.
- التقنية الروائية والتأويل المعرفي، دراسات في القصة والرواية (أدب الروائي علي خيون) تحرير وتقديم: ماجد صالح السامرائي، دار الفرقد، سورية، دمشق، ط١، ٢٠١٠م.
- تلخيص الذهب من لسان العرب، محمد حسين الحسيني الجلالي، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، ط١، ٢٠١٤م.
- تمرد المرأة في رواية المرأة العربية وببلوغرافيا الرواية النسوية، نزيه أبو نضال، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٤م.
- توظيف التراث في الرواية العربية، محمد رياض وتار، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٢م.
- الثقافة والامبريالية، ادوارد سعيد، ترجمة: كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت، ط٢، ١٩٩٨م.
- ثقافة الوعي المنهجي، قراءة في إشكاليات الدرس النقدي، د. ناهضة ستار، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠١٣م.
- ثنائيات مقارنة، ضياء خضير، دار الكرمل، عمان، ١٩٩٣م.
- جماليات المكان، غاستون باشلار، ترجمة غالب هلسا، دار الحرية، بغداد، ١٩٨٠م.
- جماليات وشواغل روائية، نبيل سليمان، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٣م.
- الخطاب الروائي ما بعد الكولونيالي تقويض المركز وإنبثاق الهامش، د. ماجدة هاتو هاشم، حصاد الإبداع الأعمال الفائزة بالمسابقة الإبداعية لدار الشؤون الثقافية العامة، الدورة الرابعة، جمع وإعداد: منذر عبد الحر – بلقيس ناصر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠١٣.
- حقوق المرأة في الشرائع العراقية القديمة، دراسة لأحوال المرأة ومركزها القانوني في المجتمع العراقي القديم في ضوء النصوص القانونية، احمد هاشم إبراهيم العطار، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠١٠م.

- حول قضايا التغريب والتجريب في الأدب العربي المعاصر، د. عبد السلام محمد الشاذلي، دار الحداثة للنشر والتوزيع ، لبنان بيروت ، ط١، ١٩٨٥م.
- ذاكرة الثمانينيات التشكيل العراقي المعاصرة، د. عاصم عبد الأمير، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، ط١، ٢٠١٢م.
- الراوي: الموقع الشكل، بحث في السرد الروائي، د. يمنى العيد، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط٣، ٢٠١٤م.
- روايات حنان الشيخ، دراسة في الخطاب الروائي، د. بشرى ياسين محمد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠١١م.
- الرواية الجديدة بنياتها وتحولاتها، محمد داود، ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر- وهران، ط١، ٢٠١٣م.
- الرواية الدرامية، دراسة في تجلّيات الرواية العربية الحديثة، د. باسم صالح حميد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠١٢م.
- الرواية العراقية المعاصرة، أنماط ومقاربات، د. قيس كاظم الجنابي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠١٢م.
- الرواية العراقية من منظور النقد الثقافي دراسة في تحولات الانساق الثقافية، حبيب النورس، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠١٤م.
- الرواية العربية، روجر آلن، تر: حصة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٧م.
- الرواية العربية ما بعد الحداثية، تقويض المركز- الجسد- تحطيم السرديات الكبرى، د. ماجدة هاتو هاشم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠١٣م.
- الرواية العربية «ممكنات السرد»، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر، ١١- ١٣ ديسمبر ٢٠٠٤، دولة الكويت، ٢٠٠٨م.
- الرواية العربية والحداثة، د. محمد الباردي، دار الحوار للنشر والتوزيع. سوريا، ط٢، ٢٠٠٢م.
- الرواية كبحث، ميشيل بوتور، مجموعة مقالات لمجوعة نقاد، تر: أحمد عمر شاهين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٦م.
- الرواية في العراق ١٩٦٥- ١٩٨٠ وتأثير الرواية الامريكية فيها، د. نجم عبدالله كاظم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٧م.
- الرواية والمكان، ياسين النصير، الموسوعة الصغيرة، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٠م.

- السرد بين الرواية المصرية والرواية الأمريكية: دراسة في واقعية القاع، د. عفاف عبد المعطي، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠٠٧م.
- السرد النسائي القصير في العراق (مقاربة نقدية في مجموعتين قصصيتين)، د. نادية هناوي سعدون، دار الشؤون الثقافية العامة، الموسوعة الصغيرة، بغداد، ط١، ٢٠١٤م.
- سرديّات عراقيّة، إضاءات في القصّة، والرواية والنص، د. فاضل عبود التميمي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠١٣م.
- السلطة في الرواية العراقية، د.احمد رشيد الددة، دارالشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠١٣م.
- الشخصية في أدب جبرا إبراهيم جبرا الروائي، د. فاطمة بدر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠١٢م.
- الصوت الآخر الجوهر الحواري للخطاب الأدبي، فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٢م.
- صوت الأنثى، نازك الأعرجي، دار الأهالي، دمشق، ١٩٩٧م.
- صورة المثقف في الرواية الجديدة، الطرائق السردية، هويدا صالح، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠١٣م.
- غرفة فرجينيا وولف، دراسة في كتابة النساء، رضا طاهر، دار المدى للثقافة والنشر، ط١، ٢٠٠١م.
- فعل القراءة (نظرية في الاستجابة الجمالية): فولفجانج ايسر، تر: عبد الوهاب علوب، المشروع القومي للترجمة القاهرة، ط١، ٢٠٠٠م.
- فلسفة المعنى في النقد العربي المشرقي المعاصر من ١٩٤٥ إلى ١٩٩٠م، لواء الفواز، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠١٣م.
- فلسفتنا، دراسة موضوعية في معترك الصراع الفكري القائم بين مختلف التيارات الفلسفية وخاصة الفلسفة الإسلاميّة والمادّيّة والديالكتيكيّة ((الماركسيّة))، السيد الشهيد محمد باقر الصدر، العارف للمطبوعات، لبنان، ط١، ٢٠١٢م.
- في ادبنا القصصي المعاصر، د. شجاع مسلم العاني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٩م.
- في السرد الروائي، عادل ضرغام، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠١٠م.
- في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، د. عبد الملك مرتاض، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٨م.
- قراءات في الأدب والنقد، د. شجاع العاني، منشورات أتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩م.

- قراءات في الأدب والنقد، د. شجاع العاني، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠م.
- القراءة والتجربة حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، د. سعيد يقطين، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠١٤م.
- قصص الرواية، د. علي إبراهيم، دار تموز، دمشق، ط١، ٢٠١٣م
- قضايا الرواية الحديثة، جان ريكاردو، تر:صباح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق، ١٩٧٧م.
- قضايا الرواية العربية الجديدة الوجود والحدود، د. سعيد يقطين، رؤية للنشر والتوزيع، ط١، القاهرة، ٢٠١٠م.
- الكيفيات الحركية لنظم بنية الزمن في فن الفيلم، د. دريد شريف محمود، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠١٢م.
- لذة التجريب الروائي، د. صلاح فضل، أطلس للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠٠٥م.
- لسان العرب، جمال الدين بن منظور، بيروت، المجلد الثالث، ط١.
- اللغة في الادب الحديث، جاكو كورك، ترجمة: ليون يوسف وعزيز عمانويل، دار المأمون، بغداد، ١٩٨٩م.
- اللوحة والرواية، جيفري ميرز، تر: مي مظفر، مراجعة: سلمان حسن العقيدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧م.
- ما وراء السرد ماوراء الرواية، عباس عبد جاسم، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد،٢٠٠٥م.
- ما وراء الواقع: مقالات في الظاهرة اللاواقعية، إدوارد الخراط، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٧م.
- المبنى الميتا- سردي في الرواية، فاضل ثامر، دار المدى للطباعة والنشر، بغداد، ط١، ٢٠١٢م.
- مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، المنطلقات، المرجعيات، المنهجيات، د. حفناوي بعلي، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، الجزائر، ط١، ٢٠٠٧م.
- المرأة في الرواية الفلسطينية ١٩٦٥- ١٩٨٥، د. حسان رشاد الشامي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٨م.
- مرايا جبرا إبراهيم جبرا والفن الروائي، سمير فوزي حاج، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، الأردن، ٢٠٠٥م.
- مرحباً: آينشتين والنظرية النسبية، محمد عبد الرحمن، دار القلم ط٢، بيروت، ١٩٨١م.

- المطابقة والاختلاف، بحث في المركزيات الثقافية، عبد الله إبراهيم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٤م.
- المغامرة الثانية في الرواية العربية، نضال الصالح، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠م.
- مفهوم الديمقراطية وتطبيقاتها في العراق، عقيلة عبد الحسين الدهان، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ٢٠١٣م.
- مقاربات بين اللغة والأدب والتربية وعلم النفس، د. نجاح هادي كبة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠١٣م.
- مقالات في الفلسفة العربية الإسلامية نشوار القراءة الفلسفية، محمد مبارك، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠١٢م.
- ملامح الرواية العربية في سورية، خليل الموسى، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٦م.
- ملتقى الروائيين العرب الأول، مجموعة روائيين، دار الحوار، اللاذقية، ط١، ١٩٩٣م.
- من تاريخ الرواية، حنا عبود، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٢م.
- من وحي الثمانين، د. علي الوردي، جمع وتعليق: سلام الشماع، مركز الناقد الثقافي، ط١، ٢٠١٠م.
- المنجد في اللغة، لوئيس معلوف، انتشارات ذوي القربى، ط٤، ١٤٢٩هـ.
- منطق التجريب في الخطاب السردي المعاصر، د. أيمن تعيلب، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١١م.
- النسبية في الفلسفة الغربية المعاصرة، د. أكرم مطلك محمد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠١٢م.
- نظرية التوصيل في الخطاب الروائي العربي المعاصر، د. أسماء معيكل، دار الحوار، سورية، اللاذقية، ط١، ٢٠١٠م.
- النظرية والنقد الثقافي، محسن جاسم الموسوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٥م.
- النقد الأدبي المعاصر، أحمد اليابوري، الوحدة، ١٩٨٨م.
- النقد الثقافي في الخطاب النقدي العربي العراق أنموذجا، د. عبد الرحمن عبد الله، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ٢٠١٣م.
- النقد الروائي والايديولوجيا، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، د. حميد الحمداني، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٠م.
- نقد المذهب التجريبي، محمد طاهر آل شبير الخاقاني، دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر، بيروت، ٢٠٠٨م.

- الوجود والزمان والسرد: فلسفة بول ريكور "تحرير ديفيد وورد"، ترجمة وتقديم: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، ١٩٩٩م.

المجلات

- الاتجاه التجريبي في القصة العراقية في الستينات، برهان الخطيب، مجلة الأقلام، ع٨، ١٩٨٠م.
- اتجاهات القصة التونسية الحديثة، محمد صالح الجابر، مجلة الأقلام، ع٨، ١٩٧٨م.
- الأدب النسوي وإشكالية المصطلح، مفيد نجم، مجلة علامات، ع٥٧.
- إحكي يا شهرزاد، ومحاولة البحث عن ذات المرأة العربية، علي خالد حنون جبارة، مجلة الأقلام، ع١، ٢٠١١م.
- أزمة المواطنة عراق ما بعد الانسحاب الأمريكي..، حسين درويش العادلي، مجلة الأقلام، ع٣، ٢٠١٢م.
- الأسطورة والتاريخ في ثلاثة شواهد من حضارة الرافدين، أ.د. فاضل عبد الواحد علي، مجلة الأقلام، ع٤، ١٩٩٩م.
- الأسطورة والمسرح: النشأة والتطور، ورود ناجي العارضي، مجلة الأقلام، ع٣، ٢٠١٢م.
- إعادة تشكيل الأسطورة في رواية تعالى وجع مالك، عبد العزيز لازم، مجلة آفاق أدبية، ع٣- ٤، ٢٠١١م، ص٤٧.
- افتتاحية، هدى وصفي، مجلة فصول، ع٧٥، ٢٠٠٩م.
- الأُنثى ومرايا النقد، بشرى موسى صالح أنموذجاً، أ.د عبد الحسن علي، مجلة آفاق أدبية، ع١، ٢٠١٣م.
- أنوثة العلم من منظور الفلسفة النسوية، عبد الطيف الأرناؤوط، مجلة علامات، ع٥٩، ٢٠٠٦م.
- أية اسطورة نريد؟ أي نص نكتب؟؟ أحمد خلف، مجلة الأقلام ع ٢، ٢٠١٠م.
- بلاغة الخاتمة القصصية قراءة في قصص تحسين كرمياني، جميلة عبد الله العبيدي، مجلة الأقلام، ع٢، ٢٠١٢م.
- بنيات العجائبي في الرواية العربية، شعيب حليفي، مجلة فصول، ع ٣، ج ١، ١٩٩٧م.
- بين العلم والفن، د. محمد عبد اللطيف مطلب، مجلة الأقلام، ع٧، ١٩٨٩م.
- تأنيث القص وتحولات السرد في النقد النسوي القصة النسوية العراقية أنموذجاً، عبد علي حسن، مجلة الأقلام، ع١، ٢٠٠٩م.

- تحت سماء كوبنهاغن، الشخصية المهجّنَة وتحطيم البنية التقليدية، عدنان حسين أحمد، مجلة الأقلام، ع١، ٢٠١٣م.
- التداخل الحكائي في الرواية العراقية، د. فاطمة بدر، مجلة آفاق أدبية، ع٢، ٢٠١١م.
- التراث والمعاصرة في فكر رواد التنوير العربي، د. علي حداد، مجلة الأقلام، ع١، ٢٠١٤م.
- تزفتان تودوروف: الإنشائية الهيكلية، ترجمة: مصطفى التواني، مجلة الثقافة الأجنبية، ع ٣، ١٩٨٢م.
- الثقافة الجامعية وهويتها الغائبة، أ.د. حسن علي مهلهل، مجلة آفاق أدبية، ع٢، ٢٠١٢م.
- جدلية البناء والهدم، قراءة في قصة سلام كاظم الفائزة بمسابقة جعفر الخليلي، دينا نبيل عبد الرحمن، مجلة آفاق أدبية، ع١، ٢٠١٣م.
- الجسد في الأدب النسوي، منتهى طارق المهناوي، مجلة الأقلام، ع٣، ٢٠١٠م.
- جماليات الشخصية في الرواية العراقية، د. نجم عبد الله كاظم، مجلة الأقلام، ع٤، ٢٠٠٩م.
- حلقة العقل المفقود في رواية (كهوف هايدراهوداهوس) لسليم بركات، مجدي ممدوح، مجلة آفاق أدبية، ع٢، ٢٠١٣م.
- حينما تصبح الرواية سردا كابوسيا "وحدها شجرة الرمان" للروائي سنان انطون، احمد ثامر جهاد، مجلة الاقلام، ع٣، ٢٠١٤م.
- الخطاب النقدي النسوي جدل التنظير والتطبيق، مها فاروق عبد القادر، مجلة الأقلام، ع٣، ٢٠٠٩م.
- ركائز السرد النسوي وخصائصه، رشا ناصر العلي، مجلة فصول، ع٧٥، ٢٠٠٩م.
- رواية الاحتفاء بالمكان في «الباب الشرقي» للكاتب خضير الزيدي، د. سمير خليل، مجلة الأقلام، ع١، ٢٠١٤م.
- رواية الحرب العراقية بين الواقع وما بعد الحداثة «من اعترافات ذاكرة البيدق» أنموذجا، غزلان هاشمي، مجلة الأقلام، ع١، ٢٠١٤م.
- رواية السيرة الذاتية .. رواية المرأة نموذجاً، ممدوح فراج النابي، مجلة فصول، ع٧٥، ٢٠٠٩م.
- الرواية العراقية والسياسية، سليمان البكري، مجلة الأقلام، ع٧، ١٩٨٥م.
- الرواية الغائبة، محمد خضير، مجلة آفاق أدبية، ع١، ٢٠١٢م.
- الرواية وقناع السيرة، محمد عبد المجيد، مجلة الأقلام، ع٥، ١٩٩٠م.
- سارتر فيلسوف الحرية، محمود رجب، مجلة عالم الفكر، القاهرة، ع ٢٥، ١٩٦٧م.
- السرد العراقي.... وسؤال العنف، د. سافرة ناجي، مجلة آفاق أدبية، ع٢، ٢٠١٤م.
- السلطة وسياسة النبذ الهجرات الثقافية مثلاً، د. حمزة عليوي، مجلة الأقلام، ع٣، ٢٠١٠م.

- السلطة وصناعة المثقف في العراق، عبد الستار جبر، مجلة الأقلام، ع٣، ٢٠١٠م.
- سينما المؤلف: الصورة وما وراء الواقع رؤية المكان في فيلم (انفصال نادر عن سيمين)، عباس خلف علي، مجلة الأقلام، ع٣، ٢٠١٢م.
- الشعر على صعيدي: الإبداع والترجمة، تر: معين جعفر محمد، مجلة الأقلام، ع٨، ١٩٧٩م.
- ظاهرة التضاد.. الحب والكراهية في الرواية العربية، د. فاطمة بدر، مجلة الأقلام، ع٤، ٢٠١١م.
- العقل، تعريفه ، منزلته، مجالاته ومداركه، د. عبد القادر صوفي، مجلة التراث العربي، ع٩٧، ٢٠٠٥م.
- العلاقة بين (الثقافي) و(السياسي) واثرها في الراهن الثقافي العراقي، مجلة آفاق أدبية، ع٢، ٢٠١١م.
- في التجريب القصصي الجديد، أحمد خلف، مجلة الموقف الثقافي، ع٢١، ١٩٩٩م.
- في حوار مع الروائي الجزائري رشيد بو جدرة، حاوره: ضياء خضير، مجلة الأقلام، ع١، ١٩٨٠م.
- في حوار مع الروائي مهدي عيسى الصقر، حاوره: ياسين النصير، مجلة الأقلام، ع٧، ١٩٨٩م.
- في حوار مع الروائية عالية ممدوح، حاورتها: منى شويله، تر: علي عبد الأمير صالح، مجلة الأقلام، ع٣، ٢٠٠٩م.
- في حوار مع القاص والروائي: أحمد خلف، حاوره: ضياء الخالدي، مجلة آفاق أدبية، ع٢، ٢٠١٢م.
- في حوار مع ناجح المعموري: حاوره: جاسم عاصي، مجلة الاقلام، ع٢، ٢٠١٣م.
- قراءات في خصائص السرد القصصي النسوي في العراق، ناطق خلوصي، مجلة آفاق أدبية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ع١، ٢٠١٣م.
- القصّاص المجهول، محمد خضير، مجلة الأقلام، ع٩- ١٠، ١٩٩٢م.
- الكتابة النسائية الذات والجسد، عبد العالي بو طيب، مجلة فصول ، ع٧٥، ٢٠٠٩م.
- مئة عام من الكتابة النسوية أم مئة عام من الرواية النسوية؟، د. بشرى ياسين محمد، مجلة الأقلام، ع٣، ٢٠٠٩م.
- محفورات "كراسة كانون" وتأثيرات ما بعد الحرب، د. فاطمة بدر، مجلة الأقلام، ع١، ٢٠١٥م.
- المسرح والتجريب، مجلة فصول، مجلد ٤، ع١، ١٩٩٥م.

- مصادر توثيق التجربة الإبداعية: تجربة ماركيز إنموذجا، ناطق خلوصي، مجلة الأقلام، ع٢، ٢٠١٢م.
- ملامح النسوية في الرواية العربية رواية (المحبوبات) لعالية ممدوح مثالا، أ.د. بشرى البستاني، مجلة الأقلام، ع٣، ٢٠١٤م.
- من نقد النص إلى نقد العقل، التاريخ والفن مدخلان للتغيير، د.محمد رضا مبارك، مجلة آفاق أدبية، ع ٢٠١٥،١م.
- المنطقية والحدسية في فضاءات الخطاب النقدي لدى جلال الخياط، د. نادية هناوي سعدون، مجلة الأقلام، ع٣، ٢٠٠٩م.
- مؤثرات البنى الفكرية والأيديولوجية في رواية تيار الوعي (ثرثرة فوق النيل) أنموذجاً، أ.د. نصيرة أحمد، مجلة الأقلام، ع٣، ٢٠١٢م.
- وعي التجربة في" الأخطاء رمال تتحرك، حسن وهيب الكعبي، مجلة الأقلام، ع٣، ٢٠٠٩م.

الصحف

- البوليفونية في الخطاب الروائي رواية (حديقة حياة) انموذجاً، سليمان البكري، جريدة الأديب الثقافية، ع٦٨، ٢٠٠٥م.
- التاريخ بؤرة الكتابة الروائية الجديدة، ناجح المعموري، جريدة الاديب الثقافية، ع٣٧، ٢٠٠٤.
- التجريب في المسرح العراقي مسرح الصورة، سليمان البكري، جريدة الأديب الثقافية، ع٧٨، ٢٠٠٥م.
- التحول في الثقافة.. وآفاق التغيير في المستقبل، ناهض الخياط، أستطلاع اجراه زهير الجبوري، جريدة الأديب الثقافية ، ع٣٣، ٢٠٠٤م.
- تحولات النص في الصورة السينمائية، عباس خلف علي، جريدة الأديب الثقافية، ع٢٣، ٢٠٠٤م.
- تراثها في قراءة أحادية، إلهام عبد الكريم، جريدة الأديب الثقافية، ع١٠٠، ٢٠٠٥م.
- تسويق الذات المبدعة عبر تدوين السرد الأنثوي، حميد المختار، جريدة الأديب الثقافية،ع١١٤، ٢٠٠٦م.
- تطور أم تجديد.. وشؤون روائية أخر، طه حامد شبيب: جريدة الأديب الثقافية، ع٣٧، ٢٠٠٤م.
- تكنيك الزمن السردي في فن أحمد خلف القصصي، د. فاطمة عيسى أبو رغيف، جريدة الأديب الثقافية، ع١٢٥، ٢٠٠٦م.

- ثقافة ٢٠٠٤ حراك ومأزق وغياب، فائز الشرع، جريدة الأديب الثقافية، ع٥٤، ٢٠٠٥م.
- ثنائية الصمت/ الصوت بنيةً روائية قراءة في رواية (اعتراف كاتم صوت)، فاضل ثامر، جريدة الأديب الثقافية، ع٣٤، ٢٠٠٤م.
- جدل المعنى والكينونة، بحث في الاتجاهات الحديثة في التأويل، د. عباس حمزة جبر، جريدة الأديب الثقافية، ع١٠٦، ٢٠٠٦م.
- الجنوسة عبر معيارها البايلوجي: سلطة الذكر/ حلم الأنثى، ثامر خلف السوداني، جريدة الأديب الثقافية، ع٣٠، ٢٠٠٤م.
- حين ينطق الصمت في رواية الهام عبد الكريم، عبد الرحمن مجيد الربيعي، جريدة الزمان، ٢٠١٣/٩/٢٧م.
- خطاب الحب: داخل النص وخارج الزمن، لطفية الدليمي، جريدة الأديب الثقافية، ع٤، ٢٠٠٤.
- الذات الانثوية ظلت عصوراً طويلة مغيبة تحت ضباب المخفي والمحذور والمسكوت عنه، أ.د. بشرى البستاني، جريدة الأديب الثقافية، ع٦٨، ٢٠٠٥.
- الروائية العراقية عالية ممدوح: اشتغلتُ على الجسد من موقع اللغة خارج المقدس وليس قريباً من الدنيوي، جريدة الأديب الثقافية، ع٧١، ٢٠٠٥م.
- رواية المحبوبات (عالية ممدوح) بين جائزة نجيب محفوظ والروح العراقية المنفية، نعيم عبد مهلهل، جريدة الأديب الثقافية، ع٢٢، ٢٠٠٤.
- الرواية المضادة نماذج مصرية، منتصر القفاش، جريدة الأديب الثقافية، ع١٢٤، ٢٠٠٦م.
- الرواية وتأويل التاريخ مدخل ثقافي الرواية العراقية أنموذجاً، حمزة عليوي، جريدة الأديب الثقافية، ع٨٢، ٢٠٠٥م.
- الرواية والموسيقى، عبد الغفور النعمة، جريدة الأديب الثقافية، ع٧٥، ٢٠٠٥م.
- السحري والآيروسي، كيمياء اللغة والجسد، خزعل الماجدي، جريدة الاديب الثقافية، ع٥٣، ٢٠٠٤.
- سلطة الصورة المرئية، دراسة نقدية ، د. محمد سالم سعد الله، جريدة الأديب الثقافية، ع١٥٦، ٢٠٠٧م، ص٤.
- سيدات زحل للكاتبة العراقية لطفية الدليمي، سيرة بغداد من الغزو المغولي إلى وصول المارينز، عدنان حسين أحمد، جرية القدس العربي، ٢٠١٠م.
- شعرية الأيكوفمينزم النص النسوي مختبراً للوعي بالطبيعة، محمد العباس، جريدة الأديب الثقافية، ع٩٧، ٢٠٠٥م.

- شعرية البياض في رواية (مواء)، د. قيس كاظم الجنابي، جريدة الأديب الثقافية،ع٩، ٢٠٠٤م.
- الصمت في النص المسرحي المعاصر، د. سافرة ناجي، جريدة الأديب الثقافية،ع٣٨، ٢٠٠٤م.
- عراقية عالية ممدوح الروائية، عباس عبد جاسم، جريدة الاديب الثقافية، ع٥٢، ٢٠٠٥م.
- العلاقة بين الطب والموسيقى، د. هيثم شعوبي، جريدة الأديب الثقافية، ع٢٣، ٢٠٠٤م.
- الفانتازيا بوصفها كشفاً، بورخس في ذاكرة شكسبير، عباس لطيف، جريدة الأديب الثقافية، ع١٦، ٢٠٠٤م.
- فسحة للتعريف والتواصل، فرصة للتأمل والدراسة، فائز الشرع، جريدة الأديب الثقافية، ع٥٢، ٢٠٠٤م.
- فلسفة المعرفة الإنسانية وأثرها في التغيير العقلاني، د. محمد سالم سعد الله، جريدة الأديب الثقافية، ع١٤٩، ٢٠٠٧م.
- في إشكالية المصطلح، د. بشرى البستاني، جريدة الأديب الثقافية، ع٥٢، ٢٠٠٤م.
- في حوار مع د. نجم عبدالله كاظم، حاورته: كرنفال أيوب، جريدة الأديب الثقافية، ع١٦٦، ٢٠٠٨م.
- في حوار مع الروائي أحمد خلف، حاوره: وارد بدر السالم، جريدة الأديب الثقافية، ع١٣، ٢٠٠٤م.
- في حوار مع الروائي طه حامد شبيب، حاوره: منذر عبد الحر، جريدة الأديب الثقافية، ع٢٣، بغداد، أيار (مايو)، ٢٠٠٤م.
- في حوار مع الروائية سميحة خريس، حاورها عبد عون الروضان، جريدة الأديب الثقافية، ع٦٠، ٢٠٠٥م، ص١٨.
- في حوار مع سامي عبد الحميد، حاوره: د.جلال جميل، جريدة الأديب الثقافية، ع ٢٢، ٢٠٠٤م.
- في حوار مع القاص عدنان حسين أحمد، حاوره: صلاح حسن، جريدة الأديب الثقافية، ع١١، بغداد، ٢٠٠٤م.
- في حوار مع القاص والروائي أحمد خلف، حاورته: رحاب الهندي، جريدة الأديب الثقافية، ع١٢٥، ٢٠٠٦م.
- في حوار مع القاص والروائي مهدي عيسى الصقر، حاوره: سهيل نجم، جريدة الأديب الثقافية، ع١، بغداد، كانون الأول، ٢٠٠٣م.
- قراءة في رواية (غايب) لـ (بتول الخضيري)، د. شجاع العاني، جريدة الأديب الثقافية،ع٤٦، ٢٠٠٤م.

- قراءة في رواية لطفية الدليمي سيدات زحل، شجاع العاني، جريدة طريق الشعب العراقية، القسم الثقافي، الأحد ٢٢/ تموز/ ٢٠١٠م.
- الكتابة الروائية العراقية، وقانون تأثير التغايرات الإجناسية، عباس عبد جاسم، جريدة الأديب الثقافية، ع٨٥، ٢٠٠٥م.
- الكتابة مشروع جمالي للقبض على الحياة وإعادة نسجها موعد كامب بوكا، محسن الخفاجي، جريدة الأديب الثقافية، ع١٥٠،٢٠٠٧م.
- الكتابة والمكان: عالية ممدوح، جريدة الأديب الثقافية، ع٥٢، ٢٠٠٤م.
- ماوراء اللغة الصمت- الجسد، د. سرمد ياسين، جريدة الأديب الثقافية، ع٢٠٠٤،١٦م.
- المرأة وحرية التأليف، الهام عبد الكريم ، جريدة الأديب الثقافية، ع٩٠، ٢٠٠٥م.
- مرويات المنفى، دراسات في الرواية العراقية المعاصرة، صادق ناصر الصكر، سلسلة تصدر عن جريدة الصباح تعنى بشؤون الثقافة والفنون والأدب، ٢٠٠٨م.
- مشروع المرأة والثقافة ، لطفية الدليمي، جريدة الأديب الثقافية، ع١٧، ٢٠٠٤م.
- مشروع المرأة والثقافة، لطفية الدليمي، جريدة الأديب الثقافية، ع١٨، ٢٠٠٤م.
- المقموع والمسكوت عنه في الرواية العربية، فاضل ثامر، جريدة الأديب الثقافية، ع٧، ٢٠٠٤م.
- من الأسطورة إلى الأسطرة والتداخل العلامي للأنساق الثقافية، د. صالح العبيدي، جريدة الأديب الثقافية، ع٣٤، ٢٠٠٤م.
- منازل الوحشة وارتكاسات الروح الفأرية، حسن السلمان، جريدة الصباح،١٩/ ٩/٢٠١٣م.
- منحوتات الفنان د. محمود عجمي، اسطورة الجسد الأنثوي ورمزيات الأصول، ناجح المعموري، جريدة الأديب الثقافية، ع ١٠٨، ٢٠٠٦م.
- المهيمن الذكوري، رؤية نقدية لأدب عالية ممدوح، حمزة مصطفى، جريدة الأديب الثقافية، ع٥٢، ٢٠٠٤م.
- موجهات الأسطورة الجديدة في الأدب وشواهدها، فرج ياسين، جريدة الأديب الثقافية، ع٢٨، ٢٠٠٤م.
- النقد الاجتماعي النسوي.. فلسفة الأنوثة، د. محمد سالم سعد الله، جريدة الأديب الثقافية، ع٥، ٢٠٠٤م.
- النقطة الأبعد دراما الفئات الوسطى، ياسين النصيّر، جريدة الأديب الثقافية، ع٦٩، ٢٠٠٥م.

بحوث الأنترنت

- أدب الغزل ومشاهد الاثارة في الحضارة العراقية القديمة، شاكر مجيد سيفو، http://almadasupplements.com
- اقترابات نظرية في الانواع الصحفية، نصر الدين العياضي .http://www.startimes.com
- بلاغة الصمت من خلال نماذج من الرواية العربية، د. علي بن الحبيب عبيد، www.m.a.arabia.com
- التجريب في رواية المتشائل www.oudnd.net .
- التجريب في رواية "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل" لإميل حبيبي،www.almaany.com
- جماليات السرد النسائي، محمد معتصم، مقال،http||motassim.canalblog.com.
- الحيوان في القصة المغربية الحديثة، د. سعاد مسكين، www.alukah.net
- الحيوان في القصة المغربية الحديثة، د. سعاد مسكين www.alukah.net
- الرواية النسوية العربية في العراق، من الحضور الى الظاهرة، د.نجم عبدالله كاظم ، .ww.iraqiwomensleague.com
- سمير أميس ويكيبيديا الموسوعة الحرة ar.wikipedia.org.
- طالب نسيم، ويكيبيديا الموسوعة الحرةar.wikipedia.org
- قسوة الكتمنه.. في (صمت) الروائية الهام عبد الكريم، مقداد مسعود، موقع النور www.alnoor.se
- الكتابة بين الذكورة والأنوثة وهوية النص، د. نوال السعداوي، موقع مركز مساواة المرأة، .http|| www.c-we.org
- ليليث، ويكيبيديا الموسوعة الحرة **ar.wikipedia.org.**
- مارلين الفيروزية للفنان الأمريكي آندي وارهول ١٩٦٤ https:\\hamoudy.wordpress.com
- المعادل الموضوعي ar.wikipedia.org
- مغامرة العقل الأولى، فراس سواح، www.goodreads.com
- وجهة النظر السردية في الرواية، الرواية الآن، د. عبد الجبار العلمي،.www.facebook

الرسائل والاطاريح

- حقوق الإنسان في رواية المرأة العراقية(٢٠٠٠ _ ٢٠٠٨)، ميسون حسن صالح الحسيني، (رسالة ماجستير)، كلية التربية - ابن رشد- جامعة بغداد،٢٠١١م.

- الرواية النسوية في الادب العراقي، ١٩٩١- ٢٠٠١م، دراسة في البنية السردية، خالدة حسن خضر النعيمي، (اطروحة دكتوراه)، كلية التربية –ابن رشد- جامعة بغداد، ٢٠٠٦م.
- السردية في النقد الروائي العراقي (١٩٨٥- ١٩٩٦)، أحمد رشيد وهاب الدره، (رسالة ماجستير)، كلية التربية للبنات، جامعة بغداد، ١٩٩٧م.



د. سعيد حميد كاظم

-بكلوريوس في اللغة العربية وآدابها، من كلية التربية للعلوم الإنسانية/جامعة بابل،سنة 1999م

-ماجستير في اللغة العربية وآدابها، من كلية التربية للعلوم الإنسانية/جامعة بابل،سنة 2011م.

-دكتوراه في اللغة العربية وآدابها، من كلية التربية للعلوم الإنسانية/جامعة بابل،سنة 2016م.

صدر له:

-تجييل الكتابة الشعرية في العراق بين التنظير والإجراء، دراسة في الجيل التسعيني،سعيد حميد كاظم،دار الشؤون الثقافية العامة،ط1، 2013م.

الأبحاث المنشورة:

-شعرية السؤال "فرصةٌ للثلج" في ضوء نظرية القراءة والتلقي.

-رمزية الامام الحسين"ع" في الشعر التسعيني العراقي.

- من كربلاء إلى هيروشيما: رمزية الخراب في بلوغ النهر.

-للباحث دراسات أُخرى في مجلات و صحف عراقية.



تموز للطباعة والنشر والتوزيع
دمشق/ جوال: 00963-944628570
Email: akramaleshi@gmail.com

تموز